

Neu erfundene
und
Gründliche
Anweisung /

Wie
Ein Music-liebender auff gewisse vortheil-
hafte Artz könne
Zu vollkommener Erlernung des
General-Basses,

Entweder
Durch eigenen Fleiß selbst gelangen/ oder durch andere
kurz und glücklich dahin angeführet werden/
dergestalt/

Dass er so wohl die Kirchen als Theatrali-
schen Sachen/insonderheit auch das Accompagnement
des Recitativs-Styli wohl verstehe/und geschickt
zu tractiren wisse.

Wobey zugleich auch andere schöne Vortheil in der Music
an die Hand gegeben/

Und alles
Mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiß auserlesenen
nützlichen Composition-Regeln erläutert worden.

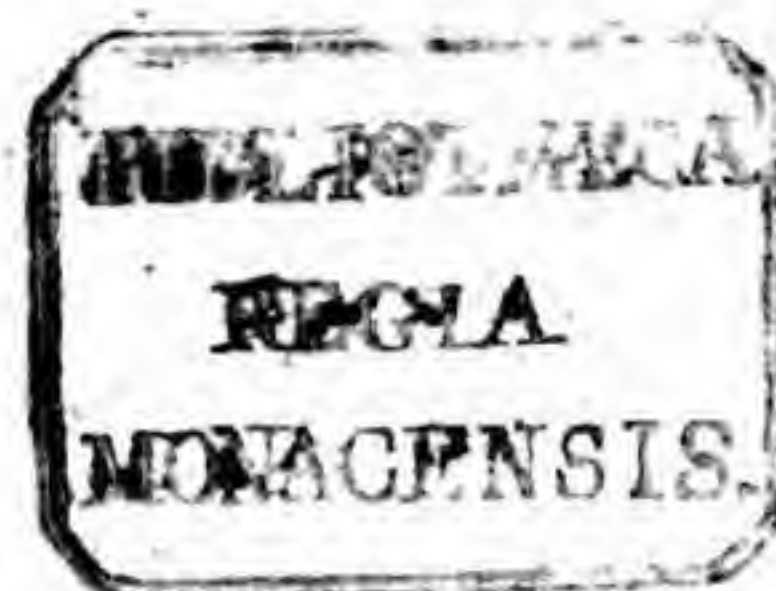
Nebst einer
Ausführlichen Vorrede.

Heraus gegeben

Von

Johann David Heinichen.

Hamburg/ in Verlegung Benjamin Schillers im Dohm/ 1711.



Inhalt.

Erste Abtheilung/

Von

Denen Principiis des General-Basses.

Das I. Capitel.

Von denen ordentlichen Accorden, und wie selbige denen Incipienten nutzbar bezubringen. pag. 24

Das II. Capitel.

Von denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren. 37

Das III. Capitel.

Von denen geschwinden Noten, und mancherley Tacten. 65

Das IV. Capitel.

Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tönen. 103

Das V. Capitel.

Von dem fernern Exercitio eines Incipienten/ wie auch insonderheit von manierlichen General-Bass. 161

Unde

Anderer Abtheilung/

Von
Der vollkommenen Wissenschaft des
General-Basses.

Das I. Capitel.

Von den General-Bass ohne Signaturen / und wie selbige son-
derlich in Theatralischen Sachen zu erfinden. pag. 184

Das II. Capitel.

Von dem Accompagnement des Theatralischen Reci-
tativs.

214

Das III. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln / welche nemlich
in zweyen Cantaten deutlich und nutzbar gezeigt
wird.

228

Das IV. Capitel.

Von einem Musicalischen Circul , vermittelt welchen aller
Tone Eigenschaft / Verwandtschaft / Ausschweifung
und Veränderung gar leicht zu erkennen / und sonderlich
in Clavier und Composition nützlich zu gebrau-
chen.

261

Das V. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico , oder wie man sich
zunehmro selbst helfen / und die Perfection im General-
Bass suchen müsse.

267

Zu den geneigten Leser.

Ist zu erinnern / daß die doppelt geschwängten Noten nicht können ge-
setzt werden / an deren Stelle zur Nachricht ein NB. gesetzt worden.

Borre-



Vorrede.

L. B.



Das der Bassus Continuus, oder so genannte General-Bass, nechst der Composition eine von den wichtigsten und fundamentalsten Musicalischen Wissenschaften sey / dessen wird kein Music-Verständiger in Abrede seyn können. Denn woraus entspringet derselbe anders her als aus der Composition selbst? und was heisset endlich General-Bass spielen anders / als zu der vorgelegten einzigen Bass-Stimme / die übrigen Stimmen zu einer völligen Harmonie ex tempore erdencken / oder dazu componiren? So edel nun / als der Ursprung des General-Basses ist / so groß ist auch der Nutz und Vortheil / welcher allen Musicis aus dessen Erläntnis zuwächst. Will man sich nicht auf die Erfahrung beruffen / daß mancher Vocaliste nach Erlernung dessen nunmehr securer in seinen Sachen / welcher vorher bey einem schweren Intervallo oder ausweichenden Tone lange genug tappen mußte / ehe er den recht-schuldigen Ton bey dem Kanthacken erwischte / so wolle man nur überhaupt erwegen / daß der General-Bass uns lehre die Erkenntnis einer vollstimmigen und wohlklingenden Harmonie; man lernet dabey die Tone und derselben Natur wohl unterscheiden / und wird solchergestalt capabel, sich selbst in seiner Vocal- oder Instrumental-Stimme täglich mehr zu perfectioniren. Ja / wenn auch endlich ein habiler General-Bassiste den vorgelegten Bass ohne Species oder Signatures muß tractiren / und folgar diese / und des Componisten Meinung selbst judiciren und errathen können: so wird man mir gar leicht einräumen / daß die solide Wissenschaft des General-Basses, weil sie ohne die auf denen Fundamentis der Composition beruhet /

het/ all n Musicis vielfältigen Vortheil in ihren Instrumentis oder Vocal-Stimme / und überhaupt in Erkänntnis der Music geben müsse; sie mögen gleich von dem Clavier oder General-Bass Profession machen/oder nicht. Zwar dieses alles glaubet endlich noch wohl ein Music-liebender; alleine die eingebildec Schwierigkeit des General-Basses schrecket manchen von Erlernung dessen ab. Es ist wahr/ die Musicalische Wissenschaft überhaupt ist ein Werck / welches man nicht so gleich mit trockenen Fusse / so zu reden/ überspringen kan: es giebt in selbiger viel weitläuffrige / ich möchte auch sagen/ viel confuse Dinge. Man darff nicht erstlich an die Musicam Harmonicam, Poeticam und andere der Music gewöhnlichen Capita gedencken/sondern nur überhaupt erwegen/daß die Music an sich selbst eben so weite Gränzen habe/als alle andere Wissenschaften/ Künste und höhere Facultäten. Die Music ist eben so wohl Theoretica & practica, als die Theologie oder Jurisprudenz; die Musica ist so wohl Thetica & polemica gleich gedachten höhern Disciplinen/ und äussert sich diese letztere sonderlich in heutigen Seculo Kurz:man kan von der Music so viel Capita, und folgar so viel Folianten / und Systemata (gleichwie auch eines Theils geschehen) schreiben/ als wie in Theologicis, Juridicis, Medicis und Philosophicis am Tage lieget. Und gewiß hätte die Music in Republica ein ander Objectum, als das bloss Gehör/ sie würde denen höhern Facultäten in geringsten nicht weichen. So weitläuffrig aber/als die Musicalische Wissenschaft überhaupt / und folgar in selbiger auch der General-Bass scheint: so seynd doch alle diese Schwierigkeiten keine Pyreneischen Gebürge/und so gar groß nicht/als insgemein von unverständigen oder Passionirten vorgegeben wird; wenn man nur bey der Information überall alles unnöthige Zeug wegläset / und einen richtigen accuraten Methodum informandi brauchet. Man erwege nur/ was oft in denen Studiis vor allerhand artige und kurzgefasste Vortheil gesucht werden / um die studirende Jugend dem Parnasso etliche Meilen näher zuzuführen. Wohe mancher die von dem gelehrten Scherzer, Mohrhoff und andern braven Autoribus angegebene Methoden, wie ein Knabe in Studiis durch gute Anführung es allen andern zuvor thun / und den höchsten Gipffel der Erudition glücklich ersteigen könne / aus Eigensinn beynähe verwerffen: so erwege man nur überhaupt diese ewige Wahrheit / daß dasjenige capable Subjectum, welches ordentlich / gründlich und methodice in quacunque scientia instruiet wird / es demjenigen allezeit um etliche Jahr zuvor thun wird / welcher

Vorrede.

Wer ihm zwar an Jahren und Verstande gleich ist/ dabey aber confuse, und von feinen guten Maitre angeführt worden. Und mich düncket immer/ es habe mit denen Methoden eben die Bewandniß und den Unterscheid / als wenn ein Rechenmeister in Solvirung eines sehr schweren Problematis nach der gemeinen Rechenkunst mit Verlust der Zeit einen halben Bogen und mehr Papier verschmieret/ da hingegen ein gewiegrter Algebraiste eben dieses / und noch ein mehreres in einen Augenblicke gleichsam præstiren kan. Beyde bringen es endlich zu Wege / allein mit sehr ungleichen Vortheil/ Verlust der Zeit und Mühe. Lassen sich nun diese und dergleichen Vortheil in denen Studiis und andern Künsten practiciren / warum nicht auch in der Music? und weswegen sollte denn diese allein nicht können vorthailhafter gefasset/ und ihren Liebhabern bey heutiger Music begieriger Welt/ kürzer und näher beygebracht werden/ als etwann von Alters her geschehen? Es gehet freylich an / wenn wir nur den wahren Einem der Music bedencken / und vor allen Dingen die in selbiger vielfältig eingestreuten Brillen/ wo vielmahls de lana caprina disputirt wird / gar von uns / und kaum zu solchen immoraten Völcern verbanneten/ welche erstlich versuchen müssen / was unsern heutigen Componisten nicht mehr rauget. Denn diese Leute möchten sich mit solchen Musicalischen Alfanzeren so lange herum schlagen/ bis sie gleich uns/ was bessers bekämen. Man siehet oft mit Bewunderung / was in manchen Musicalischen Quartanten vor absurde Weitläufftigkeiten und vermeinte Accurateßen der Composition vorgetragen werden/ welche so wenig Grund haben/ als bald sie ihren Meister verrathen/ daß er aus der Zahl derer jenigen Musicorum sey/ welche auff dem Papiere zwar viel ausgebrühete Brillen zeigen / dem Gehöre aber weniger Contentement mit ihrer Music geben können/ als ein Musicalischer Lehrer mag. Die alten Modi Musici, die vielerley Contra-Puncte, das Monochordum, die vielerley Temperaturen/ nebst dergleichen andern Musicalischen Materien/ seynd zwar zum Theil an sich selbst so gar absolute nicht zu verwerffen/ und gelten zum Theil/ ich sage noch einmahl zum Theil/ eben das/ was die Vocale unter denen 24. Buchstaben gelten: zu geschweigen/ daß es J. E. gar fein läßt/ wann ein Componist nach den wahren Kunstgriffe aller Contra-Puncte einen Canonem ohne Müh zu setzen weiß/ welchen 4. oder auch wohl mehr Stimmen als einen Discant, Alt, Tenor, Bass und so fort singen können/ dergestalt/ daß manche halb Gelehrte von dergleichen Arbeit auff lächerlicher Art eben so viel halten/ als von den bekanten Berle:

Vorrede.

Signa te Signa, temere me tangis & angis. Diese und überzehlte Dinge/ sage ich/seynd absolute nicht zu verwerffen: allein man mischet daneben mehrertheils solche vergebene Grillificationes mit ein / welche meistens auff ein **EnsRationabilibus** cujus cunque hinaus lauffen/und in der Music eben so viel Nutzen geben/als die Metaphysische **Hæcceitas** im Studiren. Und solche Musicalische Aristotelici meinen doch wunder/ was sie mit solchen Grillen vor Heiligthümer erworben; Sie sehen die unschuldige Composition ganz vor ein ander Thier an/ als sie ist/ und wenn ein Componiste/ welcher erwan mehr auff die Tendresse der Music als auff Grillen regardiret/ nur ein Pünctgen mit *raison* setzet/welches erwan wieder ihre uhralten platonischen Regeln zu lauffen scheint; so wolten sie lieber die Inquisition wieder ihn ergehen lassen / ob er auch unter die Zahl der Componisten zu zehlen sey oder nicht? nur das einzige ist noch zu verwundern/ daß solche Musicalische Pedanten, ungeachtet sie sich so gar tieff in dem schädlichen **Præjudicio Autoritatis** verwickelt haben/ dennoch nicht *remarquieren* / daß nicht allein einheimische / sondern auch die berühmtesten ausländischen Componisten allbereit angefangen/die unnöthigen Composition Grillen zu negligiren/ und mit freyern Gemnthe etwas höhers in der Music zu suchen/als man vorhero gehabt. Ich will nun ein geringes Exempel von dergleichen unnöthigen Composition-Grillen anführen. In der nechsten Leipziger Opera, das **Carneval de Venise** genannt/ hatte ich die Aria:

Eurer Schönsten Augen Licht decket jetzt die braune Nacht &c.

mit folgender Invention auszuführen gesucht:



A handwritten musical score on aged paper, titled "Dorrede." in the upper center. The page is numbered "5" in the top right corner. The score consists of ten staves, arranged in five pairs. Each pair includes a treble clef staff and an alto clef staff. The music is written in a historical style, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The first six pairs of staves contain active musical notation, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, and rests. The final two pairs of staves show the beginning of a musical phrase followed by empty staves, indicating the score continues on the next page. The notation is dark and clear, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the paper.

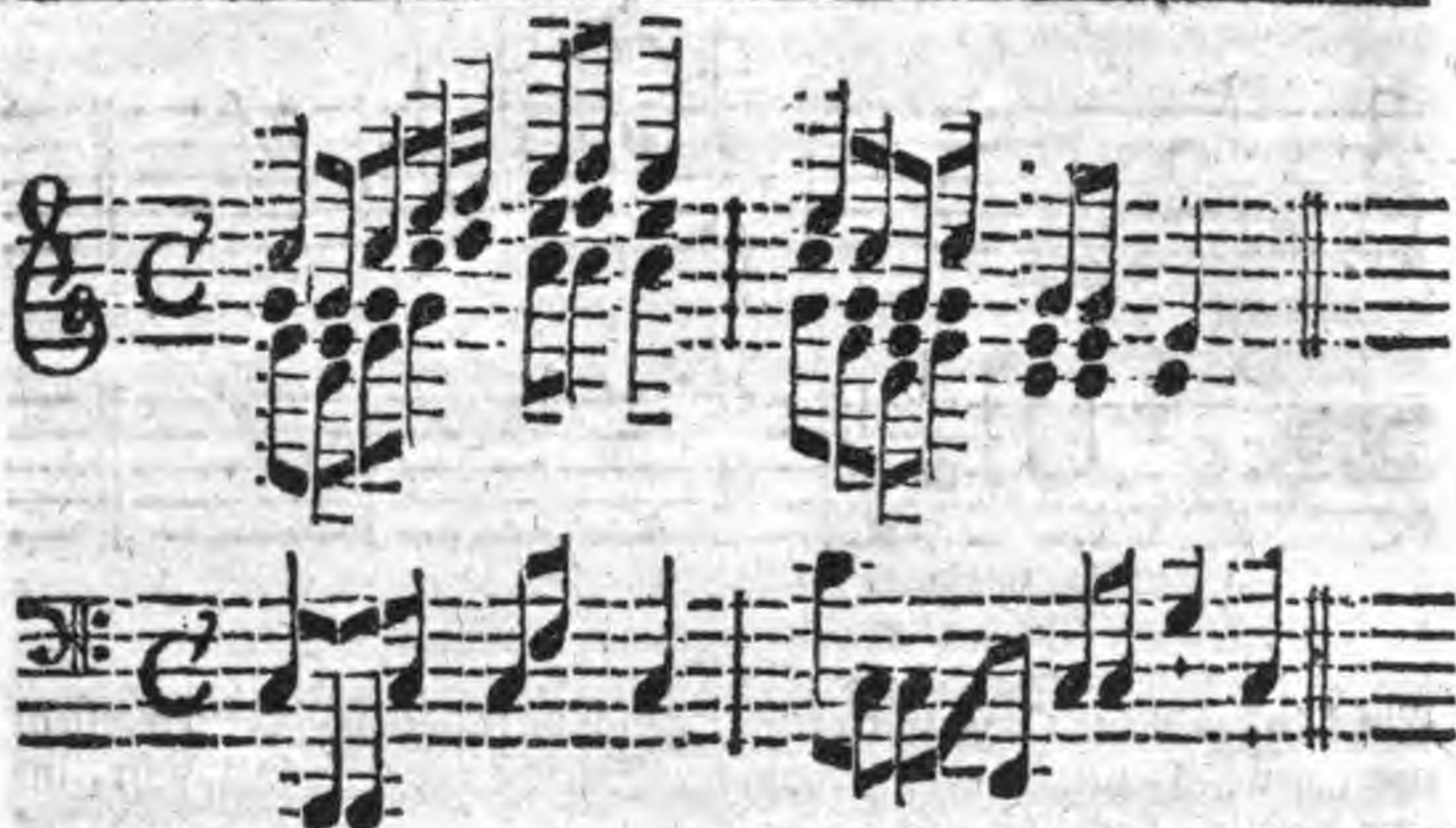


Hierüber nun hatte sich ein Musicalischer Horribilicribrifax erschrecklich moquirt/ vorgebende/ wie die Ober- und Mittel-Stimmen gegen den Bass hin und wieder verdeckte Quinten und Octaven rührten durch die ganze Aria, welches gleichwohl eine rechte Nothzüchtigung der edle Composition wäre. Allein der gute Mensch wird doch wohl jedweden Componisten nach Proportion so viel zutrauen/ daß er dergleichen Dinge nicht aus Ignoranz und absque Judicio thue/ sondern zum wenigsten doch das grosse A. von der Composition, ich meine die alte Regel/ wisse/ daß man 5ten und Octaven nicht setzen solle nach einander. Und also sehe er nur die Aria deutlich an/ ob das Thema wohl möglich anders zu setzen gewesen / wo man nicht der Invention die höchste Gewalt hätte anthun / oder sonst unförmliche Süße heraus bringē wollen? Er ziehe ferner das Behörde zurathe/ ob auch selbiges von diesen vermeinten Quinten und Octaven, bey immer darzwischen verfallende kleinen Pausen, und da benandte Quinten und Octaven nicht einmahl zusammen anschlagen/ im geringsten verletzt wird oder nicht? Und wenn er nun dieses alles reifflich überleget / so will ich alsdenn erst mit ihm zu expostuliren und zu fragen anfangen / von wem denn das strenge Gesehe gegeben worden: daß alle Octaven und Quinten absolute und ohne einige Exception verbothen seyn sollen? und mit was vor raison es denn geschehen? Was gilt's/ es wird endlich auff die recht güldene und judicieuse Regel hinaus lauffen / welche der berühmte Herr Kuhnau in seinen schönen Musicalischen Biblischen Historien ganz ungemein wohl angeführet: *Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio*: die Regel gilt alsdenn nichts mehr / so oft diejenige raison wegfället / um dessen Willen die Regel gegeben wurde. Noch ein Exempel, gesetzt; es fienge sich ein Marche in einer vollstimmigen Ouverture also an:

Ein



Ein Musicalischer Cato wird alhier gleich den andern Satz verwerffen/ und sagen: Der Bass habe mit der obern Stimme expresse Octaven, indem diese mit dem Bass zugleich aus den a. ins d. springe bey Anfange des andern Tactes. Wie aber/ wenn man hierauff antwortet (1.) Daß in Basse das a. nicht zugleich mit der obern Stimme angeschlagen werde / sondern/nachdem das a. in dieser schon aufgehört/und in der Pause begriffen/ lässet der Bass in Überfluß noch einmahl d. und alsdenn erst A. hören. Da nun (2.) in der obern Stimme also eine ziemliche Pause noch dazwischen könnte/auch (3.) der neue Satz mit dem d. vollstimmig/und also verdeckt wieder anfänge/ folgar das Gehör unmöglich lædirt werden kan; ich sage/ wenn man so antwortete / ließe es nicht wieder auff obige Regel hinaus/ welche man billig mit grosser Fractur auff die gedruckten Composition Bücher schreiben sollte. Solcher Musicalischen Composition-Grillen könnte man unzehlig anführen / wenn es Mühe und Arbeit werth wäre; ich will aber nur noch diese einzige nicht ohne Ursache hinzu setzen; Ich habe einen Componisten/ und / seiner Meinung nach / vortrefflicher Contrapunctisten gekennet / welcher folgende Sätze nicht wolte passiren lassen:



Und zwar aus Ursachen / weil es wieder die gewöhnliche Composition-Regel ließe / daß man nicht in vielen Stimmen zugleich springen sollte ; welcher Regel er nun so blindlings nachgieng / gleich wie der bekandte verwegene Phaëton , der von dem Sonnen-Wagen stürzte. Allein der gute Virtuose würde ganz anders raisonnirt haben / wenn er hätte zu judiciren gewußt / daß obige Composition-Regel einzig deswegen gegeben worden / damit man durch viele Sprünge per motum Rectum , nicht zugleich ohne Noth viele vitiose Sätze und Progressiones mache / welches fast nicht anders ablauffen kan / wenn der Bass seinen Accord varirt , und die obern Stimmen auch alle zugleich motu recto springen wollen : Allein in obigen Exempel cessiret die raison des Verboths ; denn der Bass bleibt stetig in Accord c. / die obern Stimmen aber changiren nur einerley Accord durch auf und niederspringen / worinnen nicht die geringste verdeckte Quinte, Octave, oder sonst ein vitioser Griff mit recht zu finden ist. Ja vielmehr muß es so und nicht wohl anders gesetzt seyn ohne gnugsame Ursache wegen zweyer andern Composition-Regeln / deren die eine mit guten Grunde befiehet / daß man die Stimmen jederzeit soll suchen so viel möglich zusammen zu halten / oder Syzigias perfectas zu machen (nach dem Termino technico zu reden /) die andere aber : daß man jederzeit trachten solle / den völligen Accord , als : die Tertia , Quinta und Octava zugleich

zu gleich in einer vollstimmigen Harmonie zu exprimiren. Diese beyde Regeln aber lassen sich schwerlich observiren / wofern man des oben gerühmten Contrapunctisten Meinung nach die obere Stimme in obigen Exempel alleine wolte über sich springen / die Mittlern aber entweder halten oder unter sich gehen lassen. Seynd aber dergleichen Lappereyen wohl so viel werth / daß man die edle Zeit damit verderbet? und ist das nun nicht einfältig / wenn man von der unschuldigen Composition oder von denen Componisten so grillenfängerhaftig raisonniren will? Es ist eine unfehlbare Marke, daß solche Raisonneurs entweder die Musicalischen Kinder-Schuh noch nicht ausgezogen / oder mit allen Recht unter die Musicalischen Pedanten zu zehlen seynd; und folgar wissen sie nicht / was vor ein Unterschied es sey / und was da heiße / vor die Augen oder vor die Ohren componiren? welcher Unterschied / daß er sehr groß sey / solches erweisen vor andern die galanten Compositiones derjenigen Virtuosen, welche sich bey der Music-liebenden und Music-verständigen Welt allbereit dergestalt distinguiren / daß man nicht nöthig hat / durch speciale Benennung dero Contenance zu beleidigen. Wahr ist es / Regeln muß man wissen / man lerne sie gleich aus der Erfahrung oder fremder Vorschrift; ausser dem wird freylich ein Componiste manche Musicalische Thorheiten mit unterlauffen lassen. (Welches denn nichts seltsames ist bey denenjenigen / so in dem einen extremo versiren: ich meine deren ganze Musicalische Wissenschaft und Fundament bloß in ein bißgen Naturell und Invention beruhet / in so weit nemlich diese andern Auctoribus nicht mit Gleiß abgestohlen worden.) Hingegen aber / sagen wir / muß man auch nicht auff das andere Extremum, ich meine auff die so vielen mit eingeschlichenen alten Grillen mancher eigensinnigen Componisten fallen. Denn die rechte Seele und Tendresse der Composition bestehet warhafftig nicht in ein Paar hundert verschimmelten überflüssigen Regeln / welche zur Noth auch noch wol ein viereckiger Bauer-Zunge fassen und observiren lernen kan; man findet in der Composition schon andere bessere / nöthigere und künstlichere Dinge / da man mit besseren Augen seinen Gleiß anwenden mag. Was haben wir nicht vor ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns an der einzigen Expression der Affecten und Worte in der Music? Und O wie schön vergnüget es die Ohren / wenn man z. E. in einen delicates Kirchen-Stück wahrnimmet / wie ein verständiger Virtuose hier und da sich bemühet hat / durch seine galanten, und dem in Text liegenden Affect,

ähnlichen Expressiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen / und hier durch den wahren Endzweck der Music zu suchen? Nun frager sichs / erfordert dieses letztere mehr Kunst / oder jenes / nemlich eine hölzerne nach tausend Regeln gekünstelte Harmonie, ohne Geist und Leben? Hiernächst / was hat man nicht noch täglich zu suchen in der allerschwersten Musicalischen Materie, ich meine die Kunst stetig neue und geschickte Inventiones zu erfinden? Hier grabe man nur nach / und judicire vor allen Dingen / ob es schwerer sey / die alten oft unnützen Grillen in der Composition zu observiren / oder die Ohren der verständigen Zuhörer mit schöner Expression derer Worte / und täglich neuer Invention zu contentiren? Und hier möchte sich wohl Gelegenheit angeben / etwas von dem Theatralischen Stylo zu gedencken / welches zu mehreren Beweis des Obigen dienen wird.

Die Theatralische Art der Composition wird nicht selten vor sehr leicht und gleichsam gering gehalten / aus Ursachen / weil man in selbiger viel freyer gehen / und die Composition-Regeln (scil. manche) nicht so genau in acht nehmen dürffe / als etwan in einer Kirchen- oder sonst pathetischen Music. Allein dergleichen Raisonnement beruhet meistens theils wiederum auff den liederlichen Prajudicio solcher Leute / welche nur die Pappiernen Noten, nicht aber das Leben und die Tendresse der Music vor das Künstlichste halten. Man darff wahrhaftig nicht meinen / daß der Theatralische Stylus deswegen so leichte und ohne Kunst sey / weil etwan darinnen (nach der zwar nicht unrichten Meinung eines Virtuosen) lächerliche / possierliche / und wieder die Kunst lauffende Sätze und Melodien mit unterlauffen dürffen / denn zugeschwigen / daß dergleichen Sätze und Melodien vielmahls mehr Kunst zu erfinden brauchen / als eine reguläre alle Tags Harmonie: so erwege nur jedweder / wo man die obengerühmte schwere Kunst: so wohl die Affecten und den Text wohl zu exprimiren / als auch alle Augenblick neue Inventiones zu suchen / mehr nöthen hat / als eben in Theatralis. Stylo, oder in einer Opera? Auf wie viel Vortheil hat man nicht zu dencken / wofern man den Endzweck der Music, ich meine die Vergnügung der Ohren / glücklich finden will. Was hat ein Componiste nicht zu suchen in Changement der Mensur, der vielerley Tone, der Instrumente, der unterschiedener Gattungen von Invention, (wenn die Oper-Arien nicht meistens Schwester und Brüder seyn sollen,) zumahl da in einer Opera ein Affect nach Gelegenheit wohl 10. und 20. mahl

mahl vorkommt / und dennoch auff verschiedene Art will exprimiret seyn. Was hat man nicht zu suchen in den Changement des oft in der Poesie einerley vorfallenden Metri oder Arten der Verse / und andern judicieu- len Vortheilen mehr? Ja es giebet bey dem Theatralischen Stylo noch mehr zu bedencken: denn es ist Z. E. nicht einmahl genug / daß ein Com- ponist eine ihm natürlich einfallende Invention hinschreibe / welche sich bis- weilen entweder zum Texte reimet / als wie die Faust auff das Auge; oder wo ja die gütige Natur dieselbe wohl gerathen lassen / doch so elend ausgefüh- ret wird / daß es nicht so wohl um den Componisten als um seine schöne In- vention Schade ist. Alles dieses nun / sage ich / ist noch nicht genug / sondern bis heist der Schaum von Golde / denn auff solche Art mögen Leute com- poniren / welche nichts als ein Paar Pfund Noten in Kopffe haben. Hinge- gen hat der Theatralische Stylus solchergestalt mehr hinter sich / wenn man die Invention jederzeit so reguliren will / daß nicht allein der Text und die Wor- te so viel möglich accurat exprimiret / und gleichsam in denen Noten, so viel nemlich als möglich ist / sage ich / ein Contrafait von dem Texte lieget; sondern auch die Invention Regelmäßig ausgeführet wird. Alles dieses / sage ich / ist Arbeit genug vor die Theatralische Composition. Ja der Reci- tativ-Stylus erfordert allein ganz was anders und mehrs / als etwa ein Paar hundert Regeln; ja je weniger man von diesen Stylo-Regeln geben kan / je schwerer ist es / selbigen gut / und nach dem gusto Music-verständiger delica- ter Ohren zusetzen; zugescheigen / daß ein Componiste nirgends mehr als in diesen Stylo Gelegenheit findet / seine Kunst zu weisen / daß er nicht al- leine mit den Tönen ohne einkige Verletzung des Gehörs gleichsam blind- lings spiele / sondern auch den Recitativ-Text dabey wohl exprimiren kön- ne. Welches letztere sonderlich entweder durch nachdrückliches Changement der Töne, oder durch geschickte Dissonanzen geschehen muß: wieder die Gewohnheit mancher Componisten / welche bey dem Worten des Schmer- zes / der Verzweiflung und dergleichen in Recitativ solche schöne Harmo- nische Sätze machen / daß es eine Lust anzuhören ist. Exempla sunt odio- sa. Endlich und da und überhaupt der wahre Entzweck der Music, ich meine die Vergnügung des Gehörs / kan und soll nirgends stärker / und mit grössern Gleiß gesucht werden / als in Theatralischen Stylo; ja da auch eben dieser Finis nirgends schwerer zu finden ist / als in einer weitläuffigen und langen Theatralischen Music: so ist unschwer zu errathen / daß die Theatralische Art der Composition der vermeinten zugelassenen Freyhei- ten

ten halber / (ob es Grenzen zu nennen / will ich nicht sagen) so leichte nicht
 sey / als man sich wohl einbilden mag. Man versuche es nur / und lasse den
 jenigen was Theatralisches sehen / welcher die schönsten und künstlichsten
 Kirchen-Sachen sehet / und sehe / wofern er anders sich nicht à part auch in
 Theatralischen Stylo geübet / (welches wohl seyn kan) wie viel abgeschmack-
 te Sachen mit unterlauffen werden / welche auch diejenigen Ohren werden
 zu distinguiren wissen / welche nur ein wenig nach einen Musicalischen Ge-
 höre von den Unterscheid der Kirchen- und Theatralischen Music raison-
 niren können. Denn gewiß jene distinguiret sich von dieser fast auff glei-
 che Art / wie die alte Deutsche und modeste Kleider- Tracht von der heutig-
 en Französischen Galanterie; und was also dem Theatralischen Stylo
 in einer Art der Kunst (ich meine die negligente Observirung der einge-
 führten Composition-Regeln) abgehet / daß fällt ihm gewiß bey der andern
 Art der Kunst (ich meine die heutige Galanterie, Invention und Ten-
 dresse der Music) reichlich und doppelt wieder zu. Insonderheit aber fin-
 det der Theatralische Stylus in der Invention weit mehr zu thun / als die
 Meisten / ich will nicht sagen / alle Arten der Composition; welches kein
 verständiger Componiste bey genauer Überlegung leugnē kan; oder es wirds
 ihm die Erfahrung schon lernen / wofern er selbst Hand anlegen soll. Ja
 heute zu Tage hat man dahin zu denken / daß man in so grossen und vielen
 Theatralischen Wercken und Opern nicht eine einzige Aria, oder nur eine
 Clausul von 14. oder 15. Noten noch einmal vorbringe / welche etwa einer
 ehemahligen Clausul, auch nur in den geringsten Püncten ähnlich scheinet.
 Denn wenn solches gleich nur ohngefähr und zum wenigsten wieder die In-
 vention der Componisten also gerathen / so wollen doch Unverständige oder
 passionirte gleich daher Gelegenheit nehmen / den Componisten vor einen
 Plagiarium zu schelten / (da es doch ein schlechter Componiste seyn müß-
 te / welcher nicht statt eines solchen Formulgen 20. andere hinschreiben könn-
 te.) Und eben darum käme heut zu Tage ein Componiste nicht einmahl
 fort / wenn er seine Inventiones in der sonst sehr nützlichen Arte combina-
 toria auff gemeine Art suchen / und gedencken wolte / weil man vermittelst
 dieser Kunst 4. Noten 24. mahl / 5. Noten 120. mahl und so fort nach der
 gewöhnlichen Progression verändern könnte / so könnte er auch von 5. Noten
 120. oder nur 10. tüchtige und einander ungleiche Inventiones nehmen.
 Glücket es auff solche Art ja ein oder etliche mahl / so geschieht es gewiß nicht
 off / er mag auch die Quantität der Noten changiren wie er will. Denn
 weil

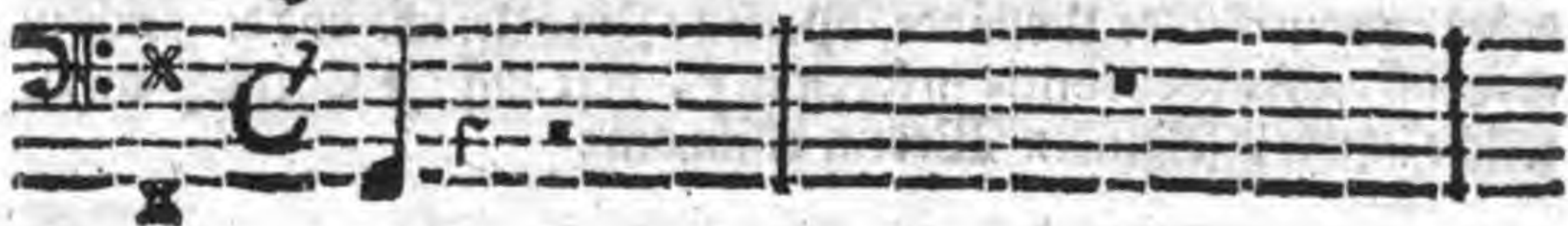
weil die Tendresse oder Seele der Music unmöglich bey solchen hölzernen Noten zu finden ist / so muß man dabey auff andere / wiewohl etwas schwerere Modos Invention zu suchen / bedacht seyn / da hauptsächlich / nebst der Combinatoria eine gute natürliche Fantasie bey dem Componisten präsupponiret wird. Gewiß ist / daß es halbe Mühe sey Invention zu finden / wenn der Comp^oniste sich allezeit eine gute Idee von den Texte machen kan / welchen er componiren will. Z. E. In der voriges Jahr auff dem Naumburgischen Theatro präsentirten Opera, die Olympia genant / siehe folgende Aria zu componiren vor : *Bella donna e che non fa ?* Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht ? Bey diesen / Primo intuitu an sich selbst unfruchtbar scheinenden Worten dürffte man sich wohl ziemlich besinnen / wo die Invention herkommen möchte : siehet man aber nach denen in der Oratorie gewöhnlichen Locis Topicis entweder auff die dabey concurrirende Umstände / Person / Zeit / Ursache und dergleichen / oder auff die Antecedentia in Recitativ , oder auff die Consequentia, welche letztere in folgenden Worten bestünden :

**Roinde og n'un vinto e de presso
Cade Achille e Marte istesso
Cesse l'armi alla belzà.**

So findet die Fantasie die schönste Gelegenheit auff diese Aria, wo es nöthig wäre / zweyerley Invention eine der andern ganz ungleich zu machen. Denn man könnte entweder die reizende Blicke einer schönen auff Manier so viel möglich vorzustellen suchen / etwan folgender gestalt :



Poco presto.





Bella donna e che non fa?



Over

Oder man könnte Occasionen der letztern Worte nachdem Da Capo die Schönheit eines prächtigen und großmüthigen Frauenzimmers auff pompöse Art vorzustellen suchen/geschehe es nun durch ein prächtiges Bass-Thema oder starke Harmonie. Solcher gestalt würde eine ganz andere Aria heraus kommen. Noch ein deutlicher Exempel. Wenn man die Aria einer lustigen Person componiren sollte: Wohlan ich geh mich zu verlieben/ es kömt mir jetzt auff einmahl an ic. so scheint der Text an sich selbst wenig Gelegenheit zur Invention zu geben/ und man dürfte wohl allhier mit Unrecht über den Poeten klagen; allein vermittelst der bekandten Locorum Topicorum kan man gar leicht zu dieser Aria nicht nur eine/ sondern etliche/ nicht nur serieuxe, sondern auch lustige Inventiones finden. Denn erstlich kan ich meine Gedanken auff das Liebes-Feuer richten/welches der Lustige in seinen Busen heget/ und also habe ich schon Anlaß/ selbiges etwan durch folgendes Thema Conviolon. unison zu exprimiren:



Oder man stellet sich vor / als wenn er allbereit bey seiner Käthe anmarchiret kām / und charmirte so guter kan. Da finde ich Gelegenheit / seine charmanten Blicke zu exprimiren/und also giebt sich eine andere Invention an/etwan in einen Violino solo:



Drittens siehet man seine lustige Person an / und stellet sich seinen verliebten Gang zur Râthe so possierlich vor / als es möglich / so befdmt die Fantasie Anlaß / auff ein lustiges Bass-Thema zu dencken / welches die Violinen endlich in lauter Octaven mitmachen könten / erwan folgender gestalt :



Wierens kan sich der Componiste die Zusammenkunft dieser lustigen Person mit seiner Räthe vorstellen/da er denn Gelegenheit bekommt auff eine doppelte Invention zu denken/nemlich in Bass sucht er durch ein Thema den possierlichen Liebhaber/wie er seine Werbung anbringer/in der darüber gesetzten Violin aber die Charmanten Gegenblicke seiner Räthen auff gleiche Art abzuschildern/wie man sonst gewohnt ist/unterchiedene Wasser-Gälle ganze Bataillen und andere Dinge/nach Art berühmter Maitres, in der Music vorzustellen.



Günffrens könnte man gar auff possierliche Gedanken gerathen/und dem Zuhörer in diesen lustigen verliebten Texte lächerliche und nachdenckliche Expressiones vorstellen. Und solcher gestalt kan sich ein Componiste gar wohl obligiren / durch Hülffe der Oratorischen Locorum Topicorum
eine

eine jede Aria, und folgar eine ganze Oper, wenn es eine Worte gelten sollte/ 5. 6. und mehrmahl nach Gelegenheit des Textes anders zu componiren/ ohne daß eine einzige Aria der vorigen Composition in geringsten beykomme; woraus also erhellet/ daß die Loci Topici die schönste Gelegenheit zur Invention geben/ und eben das in der Music nützen/ was sie in der Oratorie thun; es ist auch par ratio da/ man mag es bedencken wie man will. Weiß nun jemand/ welcher ja sehr unglücklich in expression seiner von dem Text gemachten Ideen wäre/ die Artem combinatoriam auff verschiedene vortheilhaffrige Artz behutsam zu appliciren/ bey diesen Musicalischen Locis Topicis, so wird er sich schon mit seinen Inventions-Kosten eine Weile/ ich mag nicht sagen Lebens Zeit/ behelffen können. Der gleichen Dingen kan man nun weiter nachdencken/ indem unter diesen Steinhaußen ohne Zweifel noch viel vergraben lieget. Jedoch die Curiosität wieder die Musicalischen Alfancereyen von der Music überhaupt zu raisonniren/ hat mich allzuweit von unsern Propos abgeführt; welches zwar nur darum geschehen ist/ um zu zeigen/ wie schöne Materien man in der Music annoch auszustudiren habe/ und wie hohe Ursache man also finde/ alle unnöthige Regeln/ und Compositions-Grillen zu verwerffen/ und die Liebhaber der Music näher zu führen/ als ordinair geschieht. Ich besinne mich/ daß einstmahl ein Eruditus Musicus, welcher mit denen Philosophis distinguirte inter Musicam sanam & vanam seu grillificativam, unter der wahren und falschen Music, davor hielte/ es wäre ein Musicalisches Reformation-Werck in der Composition und Music so nöthig als nützlich. Und mich düncket/ diese importante, an sich selbst aber noch wohl überwindliche und vortreffliche nutzbare Mühe wäre nicht ungereimt/ wann ein geschickter und unpassionirter Componist sich über die Composition machte/ und die Spreu von dem Stroh trennete/ mit Verwerffung aller unnützen Grillen and unfruchtbaren Materien die nutzbaren Regeln allein erwehlte/ solche in richtige und accurate Ordnung brächte/ und endlich das *χρυσόμενον*, ich meine eine wohlgegründete ordentliche und nutzbare Methode dazu suchte/ wie und auff was Art die vor andern nutzbar auserlesenen Regeln einen zur Music naturalisirten Subjecto leichtlich bey- und ad praxin zubringen wären. Auff diese Art würde die unschuldige Composition von aller Musicalischen Pedanterey, præjudiciis, und sonderlich von allen Köhler-Glauben gereiniget/ da man biß dato viele Regeln nur deswegen vor wahr und gut hält/ weil sie die alte Musicalische

Christliche Kirche vor wahr gehalten hat. Ja solchenfalls würde es manchen guten Ingenio sehr leicht fallen / entweder die Music mit denen Studiis sehr glücklich zu combiniren / oder in jener doch desto herrlichere und vor-
 treffliche Profectus zu machen / zum täglichen und mehrern Wachsthum der Music. Wir haben aber gesagt / daß vor allen Dingen eine richtige Methode beyher geführt werden müste; sonst hat es warhafftig eben die Beschaffenheit / als wann ein Zimmerman seinen Lehrling alle Stücken / Bretter / Balcken / und was zu Verfertigung eines Hauses gehört / vorleget / und selbige verfertigen lernet / erzeiget ihm aber nicht / wie er nun die Stücken und das Haus zusammen setzen / und wohl in einander schliessen soll: ist's nicht wahr / das Beste mangelt dem Purschen noch? Ein unpassionirter Music-Vers-
 ständiger dencke nur ein wenig nach / ob nicht viele 100. Composition-Regeln gleichsam infolle und noch rohe / gleichwie vor Zeiten die Leges in Corpore Juris, da liegen / welche meist unfruchtbar gelesen / oder erkläret werden / und dahero ihnen nichts / oder / sage ich / das Beste mangelt / als daß sie gleich denen Præceptis der höhern Facultäten in richtige Ordnung / Systemata und Methoden dergestalt gebracht werden mögen / daß man sehe / wie in Erlernung oder Docirung der Composition furh / nützlich und methodice zu verfahren sey. Was nun in der Composition und Music überhaupt zu ermangeln scheint / solches habe durch dieses Buch zum wenig-
 sten in der so nöthig und nützlichen Wissenschaft des General-Basses nach meinen wenigen Vermögen zu suppliren gesucht. Indem ich bey denen wenigen Stunden / welche ehemahls denen Studiis abgebrochen / und guten Freunden gegönnet worden / gar deutlich wahrgenommen / daß der meiste Aufenthalt eines Music-Begierigen in dieser Wissenschaft nirgends anders verborgen liege / als in der confusen Anführung eines Maitre. Solches hat mich bey müßigen Stunden endlich zur Überlegung bracht / ob es nicht möglich sey einen nähern Weg zu Erlangung der soliden Wissenschaft des General-Basses zu finden: und endlich hat mir der in diesen Blättern / sonderlich in der ersten Abtheilung dieses Buchs vor Incipienten geschriebene Methodus nicht undienlich geschienen. Man muß sich nicht abschrecken lassen / daß der Signaturen in Basso continuo viel / derselben Veränderung und Application mancherley / der Tone und derselben Veränderung nicht wenig / ja endlich ein grandes Exercitium und ziemliches Judicium dazu gehöre / ehe das Clavier so begriffen wird / daß man wie nöthig / extemporiren / und alle Sätze und Accorde gleichsam blindlings finden /

finden / ja offi errathen kan und muß: Dieses alles / sage ich / muß man sich nicht irren lassen / sondern nur glauben / daß gute Anführung und Ordnung zum wenigsten zwey Theile der sauren Mühe und ausmachen. Daher hat man in diesen Wercke alle weitläuffrigen Regeln / welche wenig Nutz geben / und zur Haupt-Sache nicht gehören / mit Fleiß weggelassen / die nutzbar Regeln allein auserlesen / und hauptsächlich die Praxin und eine ordentliche und gegründete Methode so gleich beyher geführt / welches bey Durchlesung deutlich erhellen wird. Das ganze Werck lehret nach seinen 2. Abtheilungen den Bassum Continuum nicht nur in Kirchen- sondern auch in Theatralischen Sachen / von welchen letztern meines Wissens nichts ediret. In der ersten Abtheilung hat man vor Incipienten alle Signaturen nach der Ordnung nutzbar zusammen gesucht / solche in kurze und deutlich Exempel bracht / und dabey die Praxin gewiesen / wie besagte Regeln und Exempel vermittelst der gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde wohl in des Exercitium können gebracht werden. Nachdem nun alle prima principia solcher gestalt zusammen gelesen / and nachgehends in ein General-Exempel so kurz als möglich eingeschlossen / und auff gewisse Art exerciret worden; so wird hernach weiter nichts gethan / als daß benandtes Exempel aus einen Tone in andere nach und nach schwerere Tone transponiret / und solcher gestalt einen Scholaren unter wehrenden Exercitio deutlich gewiesen wird / wie die wenige gegebenen Principia sterig einerley bleiben / und man hinführo weiter nichts neues zu lernen habe / als daß man die vorgezeichneten * und b. bey jeden Tone gewohnen lerne. Nechst diesen werden in einen à partem Capite weitere Consilia sich oder seine Scholaren zu perfectioniren gegeben. Der andere Theil tractiret Theatralische Sachen und den General-Bass ohne Species. Wobey man nach Möglichkeit der Materie gewisse und kurze Principia eruiret / selbige mit vielen Exempeln deutlich erläutert / und endlich einen Lehrbegierigen ein und die andere Kunst-Griffe zu fernern Nachdencken an die Hand gegeben / welches alles bey Durchlesung der Blätter deutlicher erhellen wird. Enug daß nichts ohne Grund und Erfahrung geschrieben / und auff allen Blättern dieses Buchs eine accurate Ordnung und vielfältiger Vortheil gesucht worden.

In übrigen kan dis Werck theils denjenigen dienen / welche andern nach solcher Methode zu instruiren gedencken: Theils aber ist es am meisten vor die Incipienten selbst nutzbar geschrieben. Denn diese können /

wenn sie zumahl schon etwas in der Kunst profitiret / nachgehends sich selbst in denen vorgeschriebenen Exempeln exerciren und umsehen / wie weit sie von ihren Maitre angeführet worden? Sie können die vorgeschriebenen Regeln anmercken / und sich nach und nach in denen Fundamentis selbst nachhelffen / biß sie capabel werden / die andere Abtheilung dieses Werckes mit Nutzen selbst weiter zu lesen. Gleichwie nun der erste Theil vor Anfänger / also ist hingegen die andere Abtheilung / welche insonderheit von Theatralischen Sachen handelt / vor erwachsene und albereit ziemlich Geübte in dieser Kunst geschrieben ; folgar ist auch in dieser die Schreib-Art und Methode ganz und gar geändert / und bloß arbitrar & discursivè gegangen worden / welches so wohl der Entzweck als die Materie selbst und andere Umstände nicht anders leiden wollen / und Ursache gegeben / warum man quoad Methodum weder Analytische noch Synthetische Grillen zu fangen vor rathsam geachtet. Ein Music-Verständiger aber wird die Raison schon allenthalben zu finden wissen. Indes weilen diese Blätter nicht allein vor diejenigen / welche schon einige Progreßten im General-Bass gemacht / sondern hauptsächlich auch denen Incipienten zum Nutzen geschrieben worden : Als hat man diesen zu Liebe nothwendig hier und dar etwas weitläufftig gehen müssen ; und eben in diesen Methodo ist der größte Vortheil vor selbige gefunden worden. Andere aber können die Exempel (oder vielmehr deren Transpositiones) übergehen / so werden sie dennoch auch allezeit vor sich etwas antreffen / zumahl wenn sie die in der andern Section dieses Tractats befindlichen Materien nicht oben hin ansehen wollen.

Endlich und zuletzt will ich mir bey dem geneigten Leser noch dieses ausbitten / daß er mein obiges von der Music überhaupt gefälltes und unvorgreiffliches Raisonnement nicht wieder meine Intention auslegen wolle. Ein jeder wird wissen / was er vor tüchtige Raison hat / dieses oder etwas anders zu glauben. Unterdessen bin ich gewiß / daß ich unter denen Musicliebenden nicht der einzige bin / welcher dergleichen Gedanken von der Music heget. Sindet nun jemand etwas in diesen Blättern nach seinem Gusto, so ist es mir lieb : stehen ihm aber dergleichen vermeinte Neuerliche Hypothesen nicht an / so werde ich mich von Herken freuen / wenn er der Music zum besten etwas mit guten Grunde und ohne Præjudicia zu verbessern wissen wird. Wo nicht / so wird er doch zum wenigsten so complaisant seyn /

der

Der gesunder Vernunft nach zu glauben / daß einstmahl in der fast täglich höher steigenden Music noch eben so ein Unterscheid der Zeit vorfallen könne / als wie man in denen Studiis erlebet. Denn vor diesen that man den jeni-
gē in Bann / welcher glaube / daß es Antipodes gebe / und daß die Welt rund
sey: Heut zu Tage aber glaubt es fast ein jedweder Bauer. Siebt es Zeit und
Gelegenheit / so kan ein und die andere Materie dieses Tractats gar wohl
weiter ausgearbeitet / wie auch insonderheit bey künfftigen Druck der Leip-
ziger Oper Arien, von der Theatralischen Composition ein mehrers zu
schreiben versuchet werden. Ich aber recommendire mich
indes dem geneigten Leser jederzeit zu gütli-
gen Andencken.





Erste Abtheilung

Von

Denen Principiis des General-Basses.

Das I. Capitel.

Von denen ordentlichen Accorden, und wie
selbige denen Incipienten nutzbar beyzu-
bringen.

§. 1.

Vor allen Dingen fraget sichs allhier/wer und wenn man den General-Bass anzufangen und zu erlernen tüchtig sey? Hierauff nun kurz zu antworten/so hat derjenige nicht nöthig/nach öfterer Gewohnheit sich ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler Suiten und Præludien auffhalten zu lassen/ welcher nur allein den General Bass, nicht aber à part die Galanterie auff den Clavier zu erlernen suchet. Denn diese kan er auch allenfalls mit bessern Nutz nachholen/ oder vielmehr beyher führen: so viel Galanterie aber und Application der Finger/ als man in jenen/nemlich den General-Basse, nöthig hat/ solches giebet sich bey Erlernung dessen von sich selbst.

§. 2.

Also kan nun derjenige bey guter Anführung schon mit Nutzen den General-Bass zu spielen anfangen/welcher nur auff dem Clavier die Claves
und

und Semitonia, den Unterscheid der gestrichenen oder ungestrichenen Octaven, ingleichen was Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona sey / vollkommen inne hat; nechst diesen mag er kaum ein oder etliche wenige Mennetten in die Faust gebracht haben / welches eine Arbeit von 1/oder höchst 2. Monathen seyn kan. Wie solches alles so wohl die Vernunft als Erfahrung bezeiget.

§. 3.

Der General-Bass an sich selbst ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft / vermittlest welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfinden kan/das sie mit der dazu gesetzten Vocal- oder Instrumental-Music genau übereinstimmt.

§. 4.

Zu jedweder Note des General - Basses, wo keine Signatur steht / wird ordinair mit der rechten Hand zusammen gegriffen / die Tertia, Quinta und Octava, welches mit einem Worte genennet wird ein Accord, oder ein ordinairer Satz und Griff. Zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Music seynd diese:

Rechte Hand.	{	c	d	e	f	g	a	b
		g	a	b	c	d	e	f
		e	f	g	a	b	c	d

§. 5.

Hat man nun einen Scholaren, welcher noch keine oder sehr wenige Principia weiß auff dem Clavier; so lästet man ihm diese Accorde zu jedweden Tone, jedoch ohne Ordnung/so lange suchen und wiederholen/bis er sie insgesamt fertig in der Faust hat. Im übrigen aber kan man anfänglich ihm allenfalls die Freyheit gar wohl lassen / daß er den kleinsten Finger alle-

zeit darff in die Octav setzen/ um den Accord desto leichter zu finden. Und dieses wird so lange getrieben/ biß man mercket/ daß er ziemlich inne habe/ was zu jeden Clave die Tertia, Quinta, oder Octava sey? Alsdenn ist es Zeit weiter zu gehen.

§. 6.

Weil derothalben zu jedwedem Accord 3. Stimmen gehören/ so ist auch natürlich/ daß diese 3. Stimmen/ nemlich die Tertia, Quinta und Octava in der Ordnung 3. mahl können verändert werden/ als einmahl die Octava oben/ das andere mahl die Quinta, das dritte mahl die Tertia. Z. E. Der Accord zu c. und zu f.

8 <u>c</u>	3 <u>e</u>	5 <u>g</u>
5 <u>g</u>	8 <u>c</u>	3 <u>e</u>
3 <u>e</u>	5 <u>g</u>	8 <u>c</u>

8 <u>f</u>	3 <u>a</u>	5 <u>c</u>
5 <u>c</u>	8 <u>f</u>	3 <u>a</u>
3 <u>a</u>	5 <u>c</u>	8 <u>f</u>



§. 7

Diese dreyfache Veränderung der Accorde werden genennet die 3. Haupt-Accorde. Auf diesen beruhet sehr viel im General-Bass, und können sie bey ermangelnder guter Anführung einem Incipienten so viel Schwierigkeiten verursachen; als sie hingegen Theil auch die Sache leichter machen können/ wosern man selbige recht gründlich tractiret.

§. 8.

Und also exerciret man diese 3. Haupt-Accorde bey jedwedem von den 7. Clavibus dergestalt/ daß man sie durch alle 3. Octaven auff dem Clavier bald in der Höhe bald in der Tiefe/ bald ordentlich bald ohne Ordnung heraus suchen lässet. Zum Exempel, man will den Accord zu G. wohl exerciren/so saget man dem Scholaren, daß es einerley sey/ ob man einen Accord davon in der ein, oder zwey, oder ungestrichenen Octave nehme; und also gehet man die Accorde zu G. durch das ganze Clavier rück- und vorwärts also durch:

Hat

g	b	d̄	ḡ	h̄	d̄	ḡ	h̄	ḡ	d̄	h̄	ḡ	d̄	h̄	ḡ
d	g	b	d̄	ḡ	h̄	d̄	ḡ	d̄	h̄	ḡ	d̄	h̄	ḡ	d̄
H	d	g	h̄	d̄	ḡ	h̄	d̄	h̄	ḡ	d̄	h̄	ḡ	d̄	H

§. 9.

Hat man dieses gnugsam exerciret in seiner Ordnung / so fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Z. E. er solle denn Accord zu g. anschlagen / da die Quinta oben / und zwar in der 2. gestrichenen Octava des Claviers: Ferner in der eingestrichenen Octava des Claviers Accord zu g. da die Octava oben: in der zweygestrichenen Octava des Claviers Accord zu g / da die Tertia oben: in der ungestrichenen Octava des Claviers, da die Tertia oben. Und so fort mit dem Accord g. so lange gewechselt / biß man siehet / daß sich die 3. Haupt-Accorde von g. ohne besinnen / fertig in der Faust finden lassen.

§. 10.

Wie man nun mit diesen g. verfahren / eben so verfähret man auch mit den übrigen wenigen 6. Clavibus der Music. Welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühsam ist / so giebt es doch denen Incipienten auff dreyfache Art einen ungemeinen Vorsprung.

§. 11.

Den erstlich bekommen sie hierdurch einige Ideam von dem Clavier und General-Bass im Kopff / ehe sie einmahl diesen anfangen. Hiernächst und wenn man hinführo anfähet / ihnen Zeilen General-Bass würcklich vorzuschreiben / so dürffen sie die Accorde nicht erst lange suchen / sondern sie stecken schon im Kopffe / folgar avanciren sie leichter. Und drittens fällt es ihnen leicht / ob sie den General-Bass in der Höhe oder in der Tieffe spielen sollen; folgar werden sie des Claviers täglich mehr mächtig / und gehet ihnen recht / als wie manchen unglücklichen Scholaren / welche von ihren Maitre eine Zeile General-Bass endlich mit grosser Mühe ohne Judicio

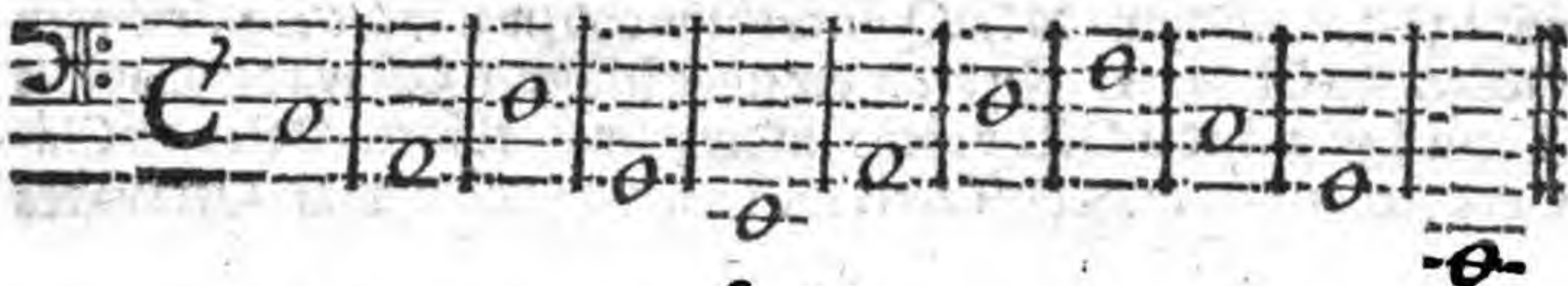
erlernet / so bald aber als ihnen die Hand etwas tieffer oder höher gesetzt wird/so seynd die schon erlernten Noten wiederum lauter Spanische Dörffer/zu ihren höchsten Schaden und Auffenthalt.

§. 12.

Weilen also in dergleichen Methode und Exercitio, wie oben gedacht / ein vielfacher Nutz verborgen / als werden wir durch den gangenen ersten Theil dieses Tractätgens dabey verbleiben.

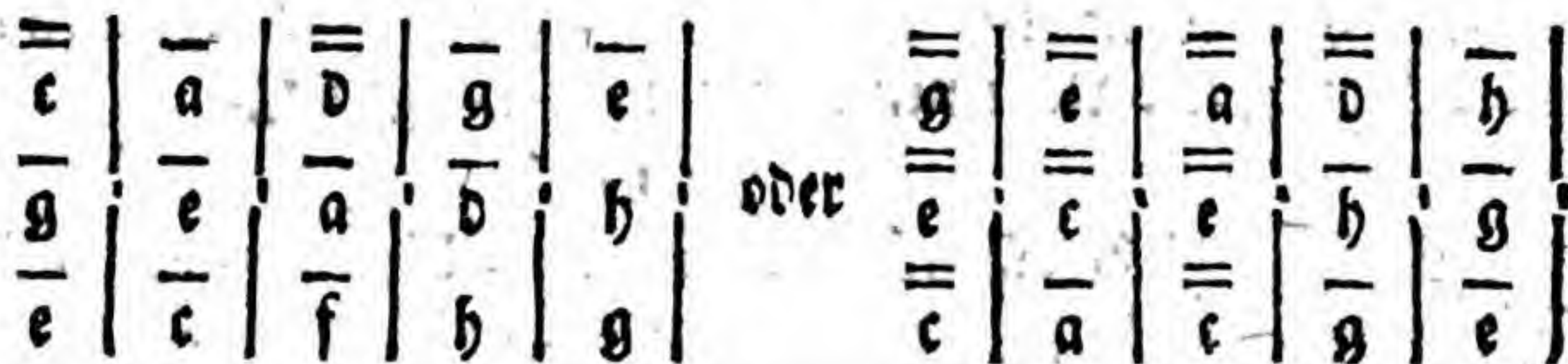
§. 13.

Bis hieher haben wir mehr das Clavier als den General-Bass exerciret: nunmehr erst ist es Zeit/daß man den General-Bass selbst versuche/ und also schreibet man einem Incipienten ein Exempel von lauter Accorden vor/einwas auff folgende Art:



§. 14.

Dieses Exempel exerciret man nach den schon erlernten Accorden, und nimmt dabey zwey Regeln in acht: 1. In der Music überhaupt dürfen niemahl zwey Stimmen mit einander in Octaven oder Quinten fortgehen/folgbar würde das nechstgegebene Exempel also vitiös gespielt:



Denn die obere Stimme macht in den ersten Exempel mit den Bass lauter Octaven, die unterste Stimme aber lauter Quinten: in den andern Exem-

Exempel hat die obere Stimme lauter Quinten mit den Bass, die unterste Stimme aber lauter Octaven.

§. 15.

Folgar muß mit den 3. Haupt-Accorden dergestalt changiret werden/daß wenn in diesen die Tertia (z. e.) oben gewesen/ numehro die Quinte oder Octav oben komme. Also wird gedachtes Exempel also recht gespielt:

\overline{c}	\overline{c}	\overline{d}	\overline{d}	\overline{e}		\overline{g}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{g}
\overline{g}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{b}	\overline{b}	oder	\overline{e}	\overline{e}	\overline{f}	\overline{d}	\overline{e}
\overline{e}	\overline{e}	\overline{f}	\overline{g}	\overline{g}		\overline{c}	\overline{c}	\overline{d}	\overline{b}	\overline{b}



§. 16.

Die andere Regel ist diese: Wosern nicht ungeschickte Progressiones in Spielen entstehen sollen/ so muß man niemahls mit den Händen allzu sehr springen/sondern so viel möglich mit sanffter Bewegung der Hände allezeit den nechstgelegenen Accord nehmen.

§. 17.

Also seynd nach dieser Regel die nechst in §. 15. gesetzten Exempel recht gespielt worden: Dingenen wäre folgende Art zu spielen ganz vitiös:

\overline{c}	\overline{e}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{e}		\overline{e}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{d}	\overline{g}
\overline{g}	\overline{c}	\overline{f}	\overline{d}	\overline{b}	oder	\overline{c}	\overline{e}	\overline{f}	\overline{b}	\overline{e}
\overline{e}	\overline{a}	\overline{d}	\overline{b}	\overline{g}		\overline{g}	\overline{c}	\overline{d}	\overline{g}	\overline{b}



§. 18.

Mit Observirung dieser 2. Regeln exerciret man also oben gegebenes Exempel durch die 3. Haupt-Accorde, und zwar bald in der hohen/ bald tieffern Octav des Claviers. Erstlich würde es aus dem Accord, allwo die Octav in der obersten Stimme bleibt/ ohngefähr also lauten:

c	c	d	d	e	c	d	c	c	b	c
g	a	a	b	b	a	a	a	g	g	g
e	e	f	g	g	e	f	f	e	d	e



§. 19.

Nun ist es einerley / ob man diese Accorde in der hohen oder tieffen Octave spielt/ wie folget:

c	c	d	d	e	c	d	c	c	b	c
g	a	a	b	b	a	a	a	g	g	g
e	e	f	g	g	e	f	f	e	d	e



§. 20.

Nun probiret man den andern Haupt-Accord, da nemlich die Quinta oben lieget/also würde es ohngefähr also folgen:

§. 21.

<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>e</u>
<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>
<u>c</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>g</u>

§. 21.

Man zeigt/das es einerley/ ob es in der untersten oder obersten Octave gespielt werde: derowegen versuchet man es auch also:

<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>e</u>
<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>
<u>c</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>g</u>

§. 22.

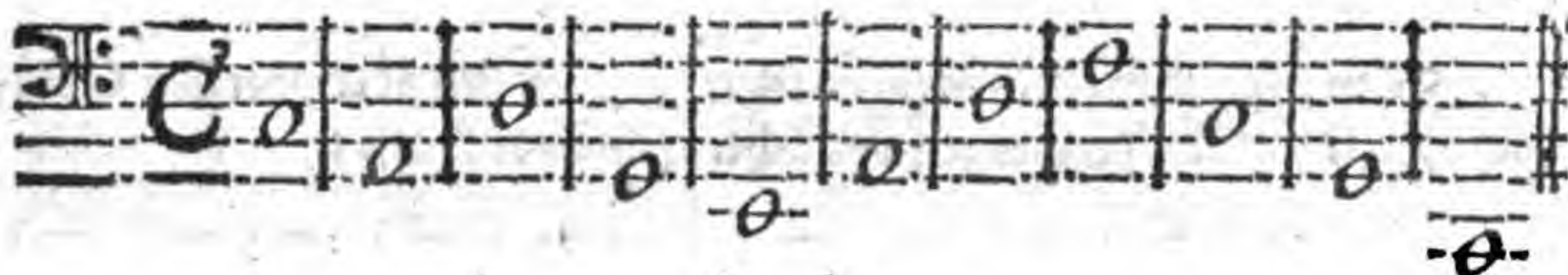
Weiter versuchet man den dritten Haupt-Accord, da die Tertia oben liegt:

<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>
<u>c</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>g</u>
<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>e</u>

§. 23.

Nun ist es wieder einerley / ob man es in der obersten oder untersten Octave des Claviers exerciret/ ohngefehr also:

e	e	f	d	e	e	f	f	e	d	c
c	c	d	b	b	c	d	c	c	b	a
a	a	a	g	g	a	a	a	g	g	e



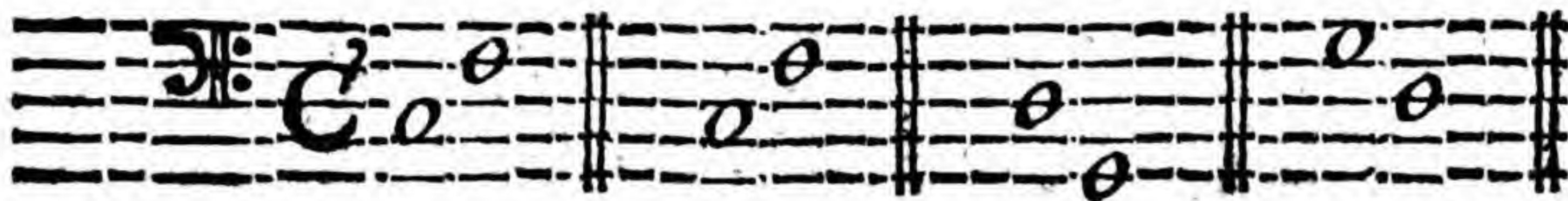
§. 24.

Nunmehr ist es Zeit/nach eine/ bey dem Exercitio der ordinair Accorde sehr nöthige Regel mitzunehmen/ und zufoerst zu fragen/ was Motus Rectus und Motus contrarius sey auff dem Clavier?

§. 25.

Motus Rectus oder die gleiche Bewegung ist / wenn beyde Hände auff den Clavier zugleich sich auff/ oder niedertwärts bewegen. Z. E.

g	a	e	f	a	g	g	f
e	f	c	c	f	d	d	d
c	c	g	a	d	b	b	a

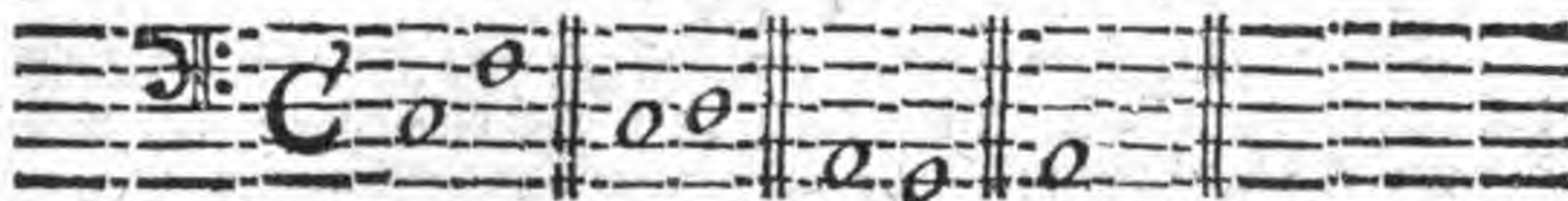


§. 26.

Motus Contrarius oder die Gegen-Bewegung ist/ wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zusammen oder von einander lauffen. Z. E.

§. 27.

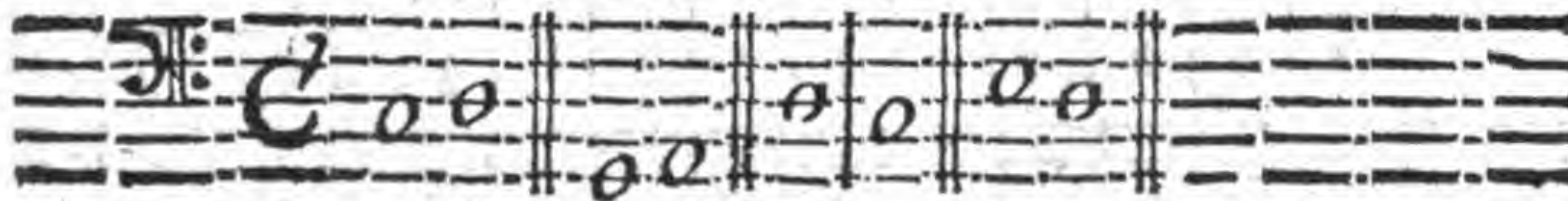
<u>c</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>d</u>
<u>g</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>a</u>	<u>a</u>
<u>e</u>	<u>c</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>f</u>



§. 27.

Wann nun zwey Bass-Noten einen Ton steigen oder fallen / so muß man allzeit den Motum Contrarium brauchen. Z. E.

<u>c</u>	<u>a</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>b</u>	<u>d</u>
<u>g</u>	<u>f</u>	<u>b</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>a</u>
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>f</u>



§. 28.

Deñ wenn man Motum Rectum brauchen wolte / so werden entweder Octaven und Quinten , oder sonst grosse ungeschickte Sprünge wieder die obige Regeln heraus kommen / wie aus folgenden beyden Exempeln abzunehmen :

<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>b</u>	<u>e</u>	<u>g</u>
<u>g</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>c</u>	<u>d</u>
<u>e</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>b</u>



E

§. 29.

§. 29.

Überhaupt aber ist anzumercken / daß der Motus Contrarius in den General-Bass einer von den größten Vortheilen sey / wodurch man Octaven, Quinten und alle verdächtige Progressiones mit dem Basse ganz sicher vermeiden kan.

§. 30.

Weilen also nicht wenig an dieser Lehre gelegen / so ist nicht undiëntlich / daß man ein eigen Excercitium durch die 3. Haupt-Accorde mit diesen gedoppelten Motu anstellet / und ein Exempel vorschreibet / in welchen der Scholar auff alle Noten gar genau Achtung geben muß / wosfern er nicht wieder die nur gegebene Regel pecciren will. Der andere Nuß / welcher zugleich mit aus diesen Exercitio entspringet / ist / daß die Accorde durch das ganze Clavier desto besser in Kopff geschrieben werden. Das Exempel könte auff folgende Art vorgeschrieben / und zwar aus den ersten Haupt-Accord, da die Octav oben / ohngefehr also exerciret werden :

c	a	b	a	b	c	b	c	c	e	f	d	e
g	f	g	e	g	a	g	g	a	b	c	b	c
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	g

§. 31.

Dieses muß man nun in der untersten Octave auch also exerciren :

c	a	b	a	b	c	b	c	c	e	f	d	e
g	f	g	e	g	a	g	g	a	b	d	b	c
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	g

S. 32.

Nunmehr probiret man dieß Exempel nach dem andern Haupt-Accord, da die Tertia oben ist:

e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	e
c	a	b	a	b	c	b	c	c	e	f	d	c
g	f	g	e	g	a	g	g	a	b	c	b	g



S. 33.

Die Hand eine Octave tieffer gesetzt auff dem Clavier, und gleichfalls exerciret:

e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	e
c	a	b	a	b	c	b	c	c	e	f	d	c
g	f	g	e	g	a	g	g	a	b	d	b	g



S. 34.

Endlich nach den dritten Haupt-Accord, da die Quinta oben/ohnegefehr also:

g	f	g	e	g	a	g	g	a	b	d	b	c
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	g
c	a	b	a	b	c	b	c	c	e	f	d	e

S. 35.

Die Hand eine Octave höher gesetzt / welches einerley seyn wird :
 Z. E.

g	f	g	e	g	a	g	e	f	g	a	g	e
e	d	d	c	d	f	d	c	c	e	f	d	c
c	a	b	a	b	c	b	g	a	b	c	b	g

S. 36.

Hat man nun die vorgeschriebenen Exempel solcher gestalt durch die Haupt-Accorde wohl exerciret / daß man sie fertig in die Faust gebracht / und nicht erwannt auswendig / elernet / als wie die Nonne den Psalter : so ist der erste Grundstein zur Wissenschaft des General-Basses völlig gelegt. Und nunmehr erst ist es Zeit an die Signaturen / so darinnen vorkommen / zu gedencken.

S. 37.

Gedoch noch dieses muß ich erinnern / daß wenn in dem bisherigen zu dem General-Bass die Accorde der rechten Hand durch und durch über
 dis

Dieß Exempel dazu gesetzet worden/ es nicht die Meinung haben/ einen Incipienten dahin anzuhalten / daß er accurat die Accorde durch das ganze Exempel in eben der vorgeschriebenen Ordnung behalten solle / und müsse: sondern ein Maitre kan den Scholaren nur die rechte Hand/ wie er anfangen soll/ sehen in den ersten / andern und dritten Haupt-Accord, bald tieff bald hoch auff dem Clavier; und so dann muß er selbst weiter suchen / wie die Accorde nach einander gerathen wollen. Will aber ein Liebhaber des General-Basses seinen Fleiß selbst nicht spahren / so siehet er die vorgeschriebenen Exempel an/ und informiret sich selbst daraus/ wie die Sätze und Accorde nach obengegebenen Regeln auff einander wohl und geschickt folgen können.

Das II. Capitel.

Von denen Signaturen des General-Basses,
und wie selbige ordentlich und gründlich zu
tractiren.

§. 1.

Nunmehr wissen wir / wie jede Note in General-Bass zu tractiren / wo keine Ziffer darüber gezeichnet stehet. Weilen aber deren in allen General-Bassen zu befinden; als müssen wir nun sehen/ welche es seynd/ und wie sie zu tractiren?

§. 2.

Alle Signaturen / welche nur möglich in General-Bass vorkommen können / beruhen in den anfänglich erlernten 8. oder 9. Clavibus, so da genennet werden/ die Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona.

§. 3.

Weilen wir nun die Tertia, Quinta und Octava in denen bisherigen Ordinair Accorden schon tractiren/ und erkennen lernen: als ist noch übrig die Erkänntnis von der über den Basso Continuo nicht selten stehenden 2. 4. 6. 7. und 9 / welche nemlich alsdenn über die Noten gezeichnet werden/ wo kein ordinairer Accord seyn soll.

§. 4.

Die 6. ist die leichteste Signatur, und mag vorangehen. Wo selbige über einer Note zu befinden/ da greiffet man nebst derselbigen allzeit noch die Tertia, bisweilen auch die Octava dazu/ wo die Octaven nicht häufig stehen:

6	$\overline{\overline{c}}$	8	$\overline{\overline{(c)}}$	3	\overline{a}	6	\overline{b}
3	\overline{g}	6	\overline{a}	8	$\overline{(f)}$	3	\overline{f}
8	$\overline{(e)}$	3	\overline{e}	6	\overline{d}	8	$\overline{(d)}$
	6		6		6		6

§. 5.

Solten aber viel Sexten nach einander steigen oder fallen / so gehet man/zu Vermeidung der Octaven und Quinten, allein mit der Tertia und Sexta fort/ und zwar die 6. allzeit oben mit den fünfften Finger; (damit in den obersten Stimmen keine Quinten heraus kommen:


\overline{a}	\overline{b}	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$		$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{c}}$	\overline{b}	
\overline{e}	\overline{f}	\overline{g}	\overline{a}		\overline{b}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{f}	
	6	6	6			6	6	6	

§. 6.

Man müste denn in Fall der Noth gezwungen werden/ sich des Motus Contrarii zu bedienen; da denn die Octava nach gefallen kan dazu genommen werden / weil es alsdenn keine vitiose Progressiones mehr verursacht:

§. 7.

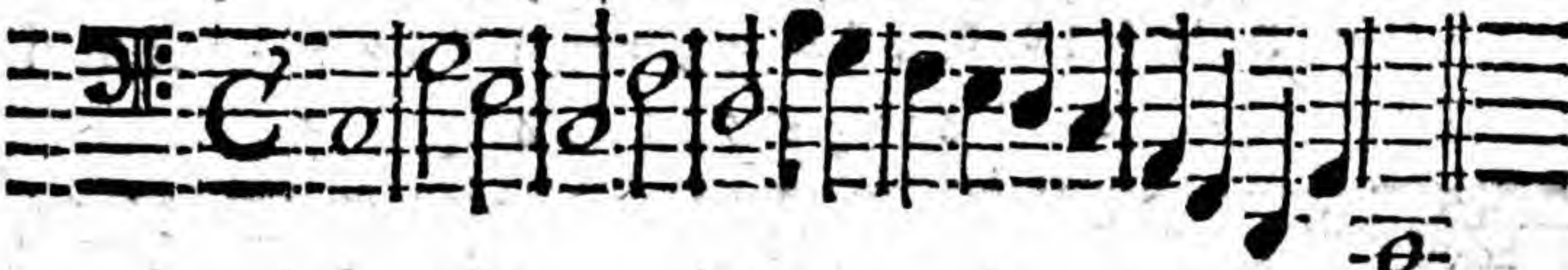
<u>g</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>
<u>e</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>g</u>
<u>c</u>	<u>d</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>=</u>	<u>=</u>	<u>=</u>	<u>a</u>	<u>f</u>	<u>e</u>
6	6	6		6	6	6	6	6	6



§. 7.

Nach dieser Erklärung ist es nöthig / diese Signatur in einen à part dazu verfertigten Exempel nach denen Fundamentis der 3. Haupt Accorden wohl zu exerciren. Und kan es folgendes Exempel seyn:

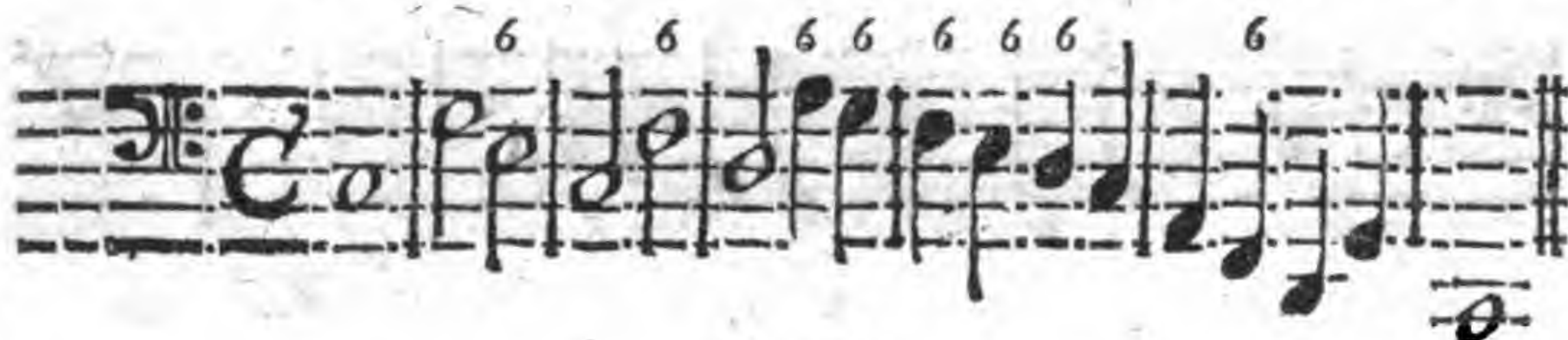
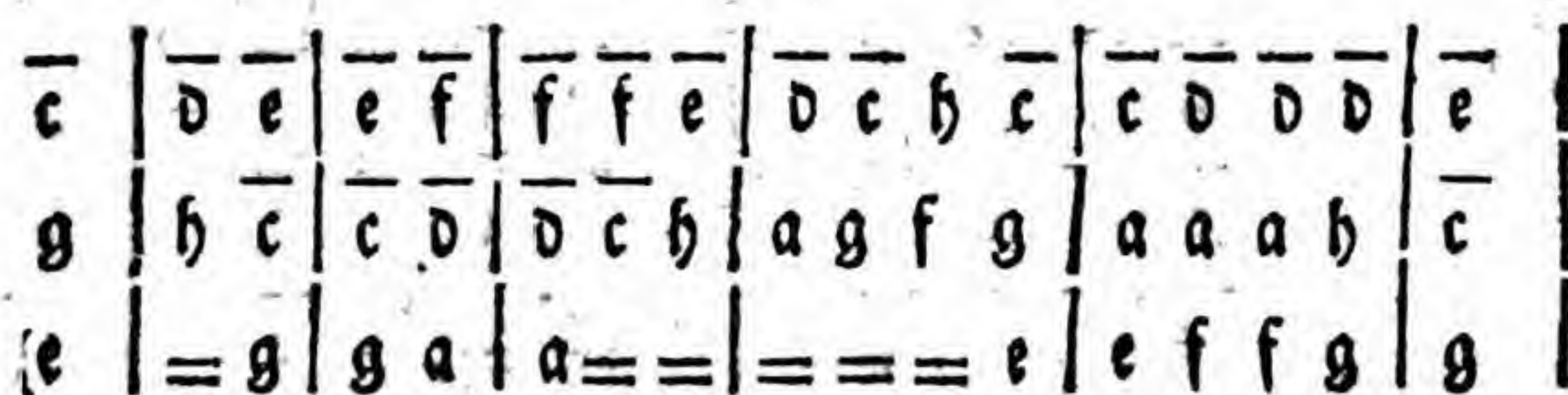
<u>c</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>e</u>
<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>h</u>	<u>c</u>
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>=</u>	<u>=</u>	<u>=</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	
6		6		6	6	6	6	6	6	6		6				



§. 8.

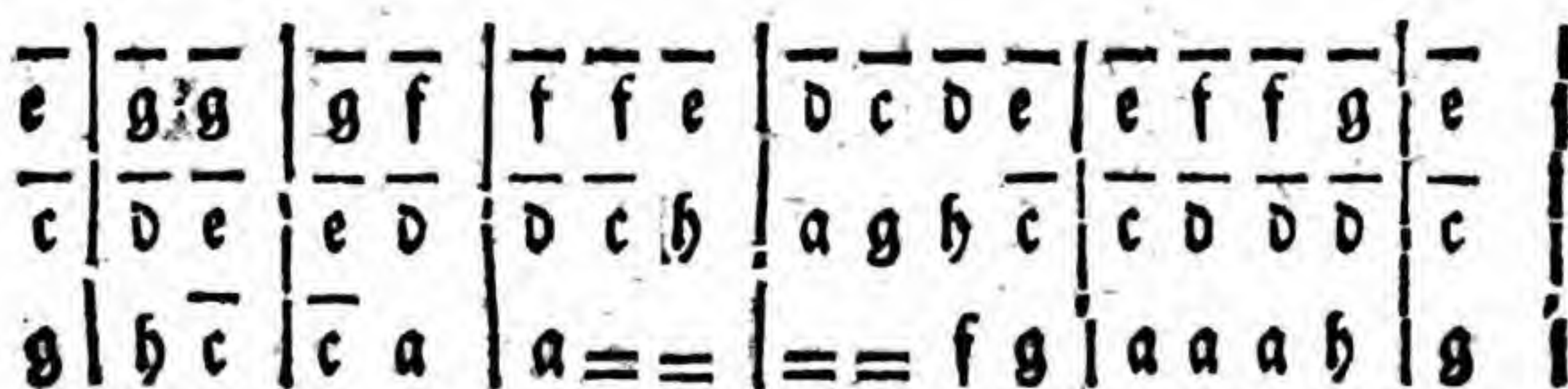
Nun lässet man die Hand eine Octava tieffer anfangen / um zu erfahren / daß es ein Thun sey / ob die 6. in der Höhe oder Tieffe des Claviers gespielt werde. Solches wird ohngesehr also gerathen:

§. 9.



S. 9.

Aus denen übrigen 2. Haupt- Accorden ist es desto leichter zu exerciren / weil die gegebene von denen vielen nach einander folgenden Öten unveränderlich bleibt. Also nach den Haupt-Accord, da die Tertia oben / würde es ohngefehr also lauten:



S. 10.

Die Hand eine Octave auff dem Clavier höher gesetzt:

S. 11.

e	d	e	e	f	f	f	e	d	c	b	c	c	d	d	d	e
c	b	c	c	d	d	c	b	a	g	f	g	a	a	a	b	c
g	g	g	g	a	a	a	a	=	=	=	=	e	e	f	g	g

6 6 6 6 6 6 6 6

§. 11.

Endlich kommet man auff den dritten Haupt-Accord, da die Quinte oben ist. Um nun den Motum Contrarium besser zu exerciren / könnte man / wie wohl ohne Noth / die 6ten also spielen:

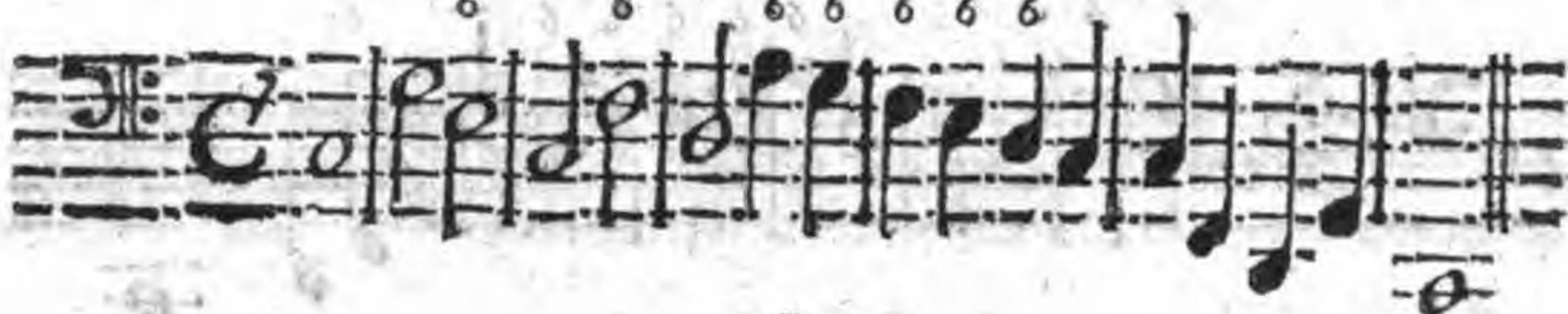
g	g	g	g	f	a	a	b	d	e	b	c	c	d	d	d	c
e	d	e	e	d	f	f	g	a	c	f	g	a	a	a	b	g
c	b	c	c	a	d	c	e	f	g	=	e	e	f	f	g	e

6 6 6 6 6 6 6 6

§. 12.

Will man es in der obersten Octave des Claviers versuchen / so könnte es auff folgende Art geschehen:

<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>c</u>
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>e</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>g</u>
<u>c</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>e</u>		



§. 13.

Nun wolte ich wohl sagen / es müste derjenige sehr unglücklich seyn / welcher nicht nunmehr die 6. und derselben Natur durch das ganze Clavier wohl inne hätte; wofern man das vorgeschriebene Exempel anders mit bedacht und nicht oben hin exerciret.

§. 14.

Wir gehen also weiter / und sagen / daß bisweilen im General-Bass

2. 4. und 6. übereinander stehen / also 2. / wie aus unten folgenden Exempel zu sehen. Weilen nun schon 3. Stimmen übereinander stehen / so braucht es weiter keiner Regel / sondern wo dieser Satz zu finden / so suchet man nur die richtige Secunda, Quarta und Sexta, und schläget sie zugleich an / so ist die Sache gethan.

§. 15.

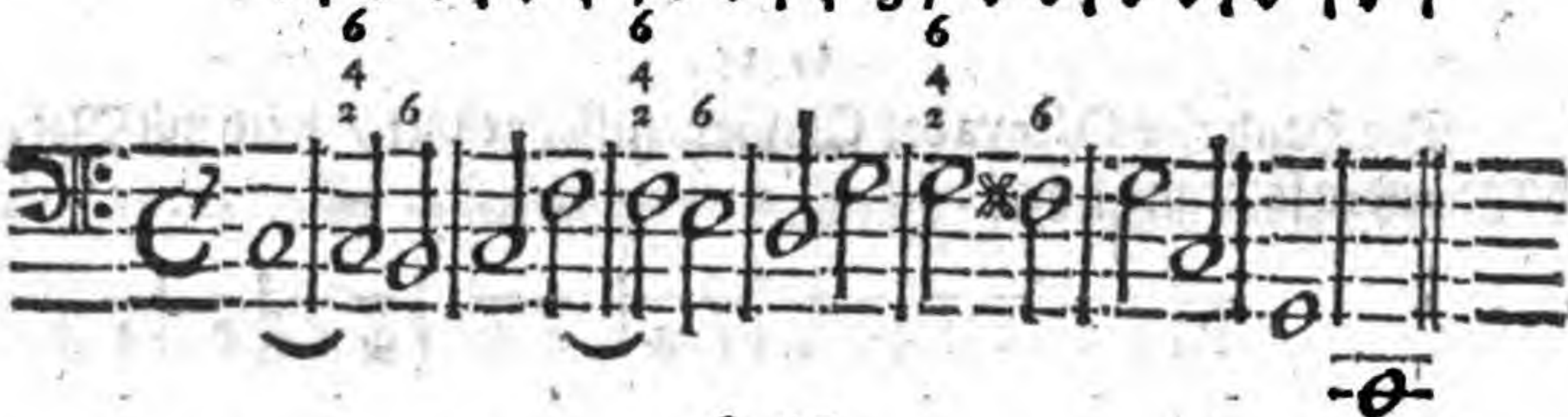
Zum Vortheil aber / daß man diesen Satz der 2. bald finden kan / so ist zu merken / daß wenn man allzeit einen ordinären Accord um einen Ton

höher greiffet / als dieselbige Note, worüber die 2. steht; so hat man den benannten Satz allzeit richtig gefunden: Z. E. In nechstfolgenden Exem-
pel

⁶
⁴
 pel steht 2. über den c/ also greiffe ich nur den Accord zu d/ welcher also zu
⁶ ⁶ ⁶
⁴ ⁴ ⁴
 c accurat die 2. ausmachtet. Folgar ist die 2. zu g. der Accord a. zu f. die 2
 ist der Accord g. und so fort.

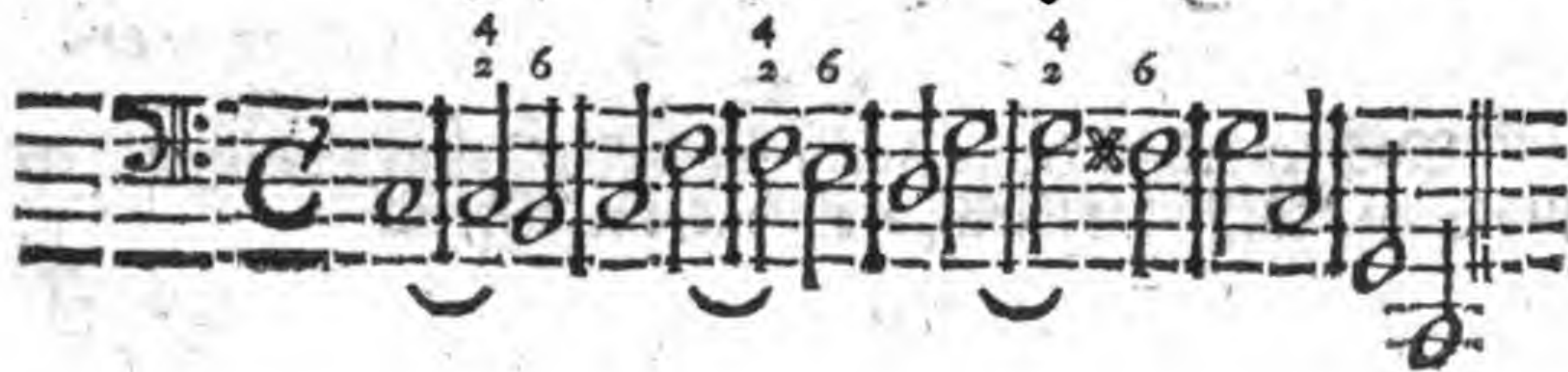
§. 16.

Zum Exercitio dieser Signatur kan folgendes Exempel dienen / wel-
 ches nach denen gewöhnlichen 3. Haupt Accorden, und zwar anfänglich/
 da die Octava oben lieget/ also gespielt werden könnte:



§. 17.

Solches eine Octava tieffer auff dem Clavier zu exerciren/ wird ei-
 nerley seyn:



§. 18.

Der andere Haupt-Accord, da die Tertia oben lieget / läſſet ſich also ſpielen.

e	f	g	e	f	d	c	d	d	c	d	d	e	d	c
c	d	d	c	c	b	g	a	b	a	a	b	c	b	g
g	a	g	g	a	g	=	f	g	e	d	g	g	g	e

6 4 2 6 6 4 2 6 6 4 2 6

§. 19.

Die Hand eine Octava des Claviers tieffer geſetzt / wird mit Vorhergehenden faſt eines ſeyn:

e	f	g	e	f	d	e	f	g	e	d	g	e	d	e
c	a	d	c	c	b	c	d	d	c	d	d	c	b	c
g	a	g	g	a	g	g	a	b	a	a	b	g	g	g

6 4 2 6 6 4 2 6 6 4 2 6

§. 20.

Nach den dritten Haupt-Accorde, da die Quinta oben lieget im erſten Lage / dürffte das Exempel also exercirt werden:

§. 21.

g	f	g	g	a	g	g	f	g	e	d	g	g	g	e
e	d	d	e	f	d	c	d	d	c	d	d	e	d	c
c	a	g	c	c	b	c	a	b	a	a	b	c	b	g

6 4 2 6 6 4 2 6 6 4 2 6

S. 21.

Die Hand eine Octava tieffer auff dem Clavier, so wird es mit dem vorigen gleich lauten:

g	f	g	g	a	g	g	f	g	e	d	g	g	g	e
e	d	d	e	f	d	c	d	d	c	d	d	e	d	c
c	a	g	c	c	b	c	a	b	a	a	b	c	b	g

6 4 2 6 6 4 2 6 6 4 2 6

S. 22.

Nunmehr gehen wir zu einer andern Signatur, und zwar wie aus nachstfolgenden Exempel zu sehen so findet man in General-Bass die 4. und 3. neben einander stehen von welcher folgende Regeln zu merken:

§. 23.

6

4

Alle Signaturen/ welche über einander stehen/ als wie oben 2/ werden zugleich angeschlagen; hingegen diejenigen/ welche neben oder nach einander stehen/ als wie allhier 4 3. werden auch nacheinander angeschlagen. 3. E



§. 24.

Die zu der 4 3. gehörigen Stimmen seynd die 5. und 8 / also ist die völlige Harmonie bey dieser Signatur diese:

c	43. c	h	c	h	5. a	h	c	8. c	c
g	8. g	g	g	43. g	f	g	a	5. g	a
e	5. d	e	d	8. d	d	f	43. f	e	f

43 43 43

§. 25.

Von der 4. aber ist diese Haupt-Regel zu mercken / daß selbige in derjenigen ober, mittel, oder untersten Stimme / wo sie die vorhergehende Note gelegen/ unverrückt muß liegen bleiben/ biß die dabey stehende 3. resolviret. Gleichwie aus nechstvorhergehenden Exempeln zu ersehen/ daß sie einmahl oben, das andere mahl in der Mittel/das dritte mahl in der untersten Stimme den Accord zuvor gelegen habe / und hernach auch unverrückt in die 3. resolviret worden.

§. 26.

§. 26.

Also würden benandte Exempel folgender massen unrecht gespielt:

\overline{c}	\overline{d}	\overline{e}	\overline{h}	\overline{d}	\overline{d}	\overline{c}	\overline{f}	\overline{e}	\overline{f}
\overline{g}	\overline{c}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{h}	\overline{h}	\overline{a}	\overline{c}	\overline{c}	\overline{c}
\overline{e}	\overline{g}	\overline{g}	\overline{d}	\overline{g}	\overline{ff}	\overline{f}	\overline{g}	\overline{g}	\overline{b}
43			43			43			

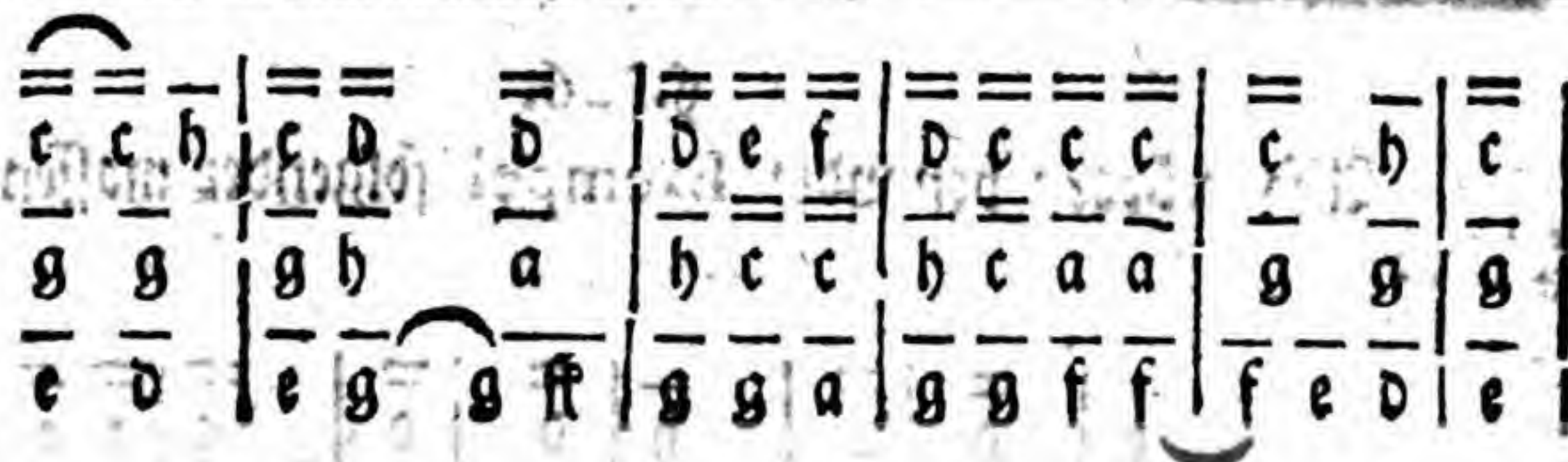
§. 27.

Denn die 4. zu G. in den ersten Exempel ist c dieses c. aber hätte sollen die oberste Stimme bleiben / weil es in vorhergehender Note die Oberstimme war. In andern Exempel ist zu d. die Quarta das g. Dieses g. hätte sollen die Mittel-Stimme bleiben / weil es in vorhergehender Note die Mittel-Stimme war. Und so mit dem dritten Exempel.

§. 28.

Zum Exercitio dieser Signatur verfertiger man nunmehr ein eigen Exempel, welches zugleich die bisher erlernten Signaturen nutzbar wiederholt. Solches könnte folgendes seyn / welches man abermahlen durch die 3. Haupt-Accorde wandern läßt / und zwar erstlich die Octava in der obern Stimme:

§. 29.



S. 29.

Man versuchet dieses auch eine Octav tieffer:



S. 30.

Nach dem andern Haupt-Accorde, da die Tertia oben/würde es also obngekehr lauten:

S. 31.

e	d	e	g	g	f	g	g	a	g	g	f	f	f	e	d	e
c	c	b	c	d	c	d	e	f	d	e	c	c	c	c	b	c
g	g	g	b	a	b	c	c	b	c	a	a	g	g	g		

43 6 4* 6 43

S. 31.

Die Hand auff dem Ciavier eine Octava tieffer gesetzt/ also:

e	d	e	g	g	f	g	g	a	g	g	f	f	f	e	d	e
c	c	b	c	d	d	d	e	f	d	e	c	c	c	c	b	c
g	g	g	b	a	b	c	c	b	c	a	a	g	g	g		

6 4* 6 43

S. 32.

Endlich versuchet man es / nach den dritten Haupt-Accord, da die Quinta in den ersten Satz oben lieget/welches ohngefehr also folgen kan:

<u>g</u>	<u>g</u>	<u>e</u> <u>h</u>	<u>a</u>	<u>h</u> <u>c</u> <u>c</u>	<u>h</u> <u>c</u> <u>a</u> <u>a</u>	<u>g</u> <u>g</u>	<u>e</u>
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u> <u>g</u>	<u>g</u> <u>ff</u>	<u>g</u> <u>g</u> <u>a</u>	<u>g</u> <u>g</u> <u>f</u> <u>f</u>	<u>f</u> <u>e</u> <u>d</u>	<u>c</u>
<u>c</u>	<u>c</u> <u>b</u>	<u>c</u> <u>d</u>	<u>d</u>	<u>d</u> <u>e</u> <u>f</u>	<u>d</u> <u>e</u> <u>c</u> <u>c</u>	<u>c</u> <u>b</u>	<u>g</u>

S. 33.

Die Hand auff dem Clavier eine Octava tieffer gesetzt/ welches auff gleiche Art lauten wird:

<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u> <u>h</u>	<u>a</u>	<u>h</u> <u>c</u> <u>c</u>	<u>h</u> <u>c</u> <u>a</u> <u>a</u>	<u>g</u> <u>e</u>	<u>e</u>
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>e</u> <u>g</u>	<u>g</u> <u>ff</u>	<u>g</u> <u>g</u> <u>a</u>	<u>g</u> <u>g</u> <u>f</u> <u>f</u>	<u>f</u> <u>e</u> <u>d</u>	<u>c</u>
<u>c</u>	<u>c</u> <u>b</u>	<u>c</u> <u>d</u>	<u>d</u>	<u>d</u> <u>e</u> <u>f</u>	<u>d</u> <u>e</u> <u>c</u> <u>c</u>	<u>c</u> <u>b</u>	<u>g</u>

S. 34.

Wir gehen nunmehr weiter zu einer andern Signatur, welches ist die 7/ bißweilen nun findet man die 7. gang allein über einer Note, bißweilen stehet auch die 6. dabey: Also 7 6.

S. 35.

Stehet die 7. alleine/ so seynd die dazu gehörigen Stimmen/ die 3. und 5. Rec.

5 / stehet aber die 6. dabey / so wird entweder statt der 5. die Octav gegriffen / oder man kan auch nur 2. Stimmen anschlagen / nemlich die 3. mit der 7. B. E.

c	3. c	a	h	c	7. c	h	c	ff	e	3. c	5. d	c
g	7. g	ff	g	g	3. f	g	ff	c		3. h	g	
e	5. e	d	d	e	8. d	e		g	7. g	f	7. f	e

7				76				76				7	
---	--	--	--	----	--	--	--	----	--	--	--	---	--

§. 36.

In übrigen gilt alhier eben die Regel / welche bey der 4. gegeben wurde. Nemlich es muß die 7. in der Ober- Unter- oder Mittel- Stimme / wo sie in vorhergehender Note gelegen / unverruckt liegen bleiben; Gleichwie aus vorhergehenden zweyen Exempeln zu ersehen.

§. 37.

Berner muß die 7 / wenn sie alleine steht / allezeit in folgender Note in eben der Stimme / wo sie gelegen / einen Clavem unter sich steigen / welches man resolviren nennet. Vide eadem Exempla.

§. 38.

Also würden benannte Exempel folgender massen unrecht gespielt:

c	e	d	d	e	c	h	c	ff	g	c	d	e
g	c	a	h	c	f	g	ff	e		h	c	
e	g	ff	g	g	d	e		c	g	f	f	g

7				76				76				7	
---	--	--	--	----	--	--	--	----	--	--	--	---	--

§. 39.

Denn in den ersten Exempel ist zu A. die 7. das g. Dieses g. aber hätte sollen in der Mittel-Stimme bleiben/ weil es in vorhergehender Note in der Mittel-Stimme gelegen. Zu der folgenden 7 6. ist zu den Bass. D. Die 7. das c. Dieses c. ist allhier in die Ober-Stimme verwechselt worden/da es doch in vorhergehender Note in der Mittel-Stimme lag. In andern Exempel ist die 7. zu A. das g. Dieses hätte sollen wie in vorhergehender Note in der obern Stimme bleiben. Die 7. zu den folgenden G. ist f/ welches gar recht in vorhergehender Note gelegen / und in eben der untersten Stimme liegen blieben ist: Hingegen pecciret es wieder die andere Regel/ denn es sollte dieses f. in folgender Note einen Ton abwärts steigen und resolviren in das e; so aber steigt es falsch über sich ins g.

§. 40.

Zum Exercitio dieser Signatur verfertiget man gleichfalls ein eigen Exempel, welches zugleich die vorigen Signaturen kurz wiederholet. Solches könnte folgendes seyn/ welches der Gewohnheit nach durch die 3. Haupt-Accorde, und zwar erstlich die Octava oben/ wie folget/ exerciret werden kan:

c	a	d d	d c c h	a a	h c c h	c c c h	c
g	f	a b	b a a g	e d	g g f	g a g	g
e	e d	f g	g e f d	c d	d e d	e f d	e

§. 41.

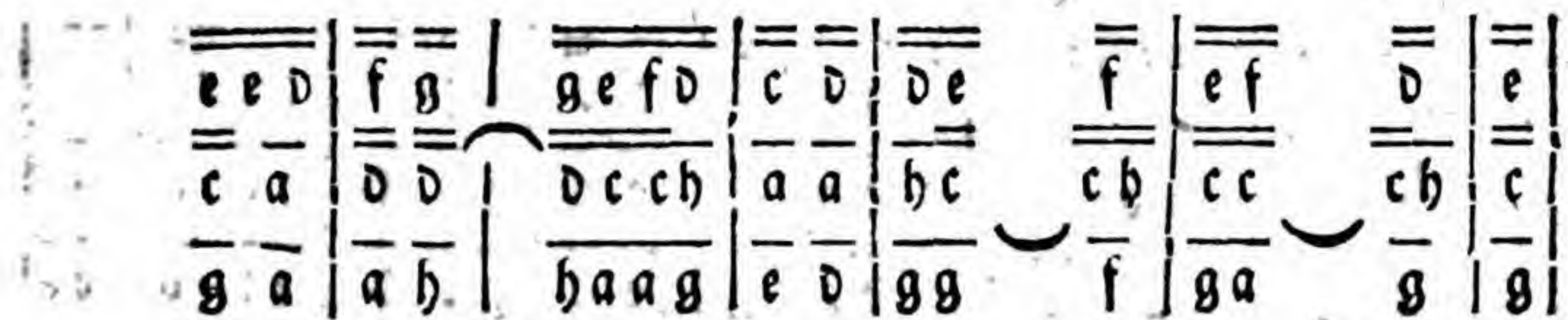
Die Hand eine Octava höher gesetzt (weil in der Tiefe die beyden Hände wegen der resolvirenden 7. zu nahe in einander gerathen würden:)

§. 42.



§. 42.

Eben dieses Exempel aus den andern Haupt-Accord versucht / da die Tertia oben lieget :



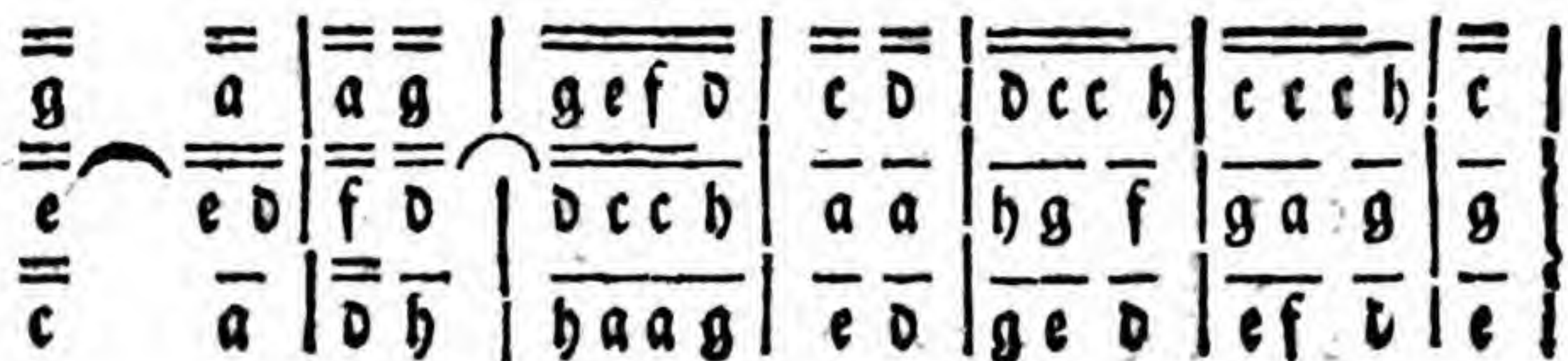
§. 43.

Die Hand eine Octava tieffer auff dem Clavier :



S. 44.

Endlich nach den dritten Haupt-Accord, da die Quinta oben liegt/
könnte es ohngefähr auff folgende Art gespielt werden:



S. 45.

In der eingestrichenen Octava:



§. 46.

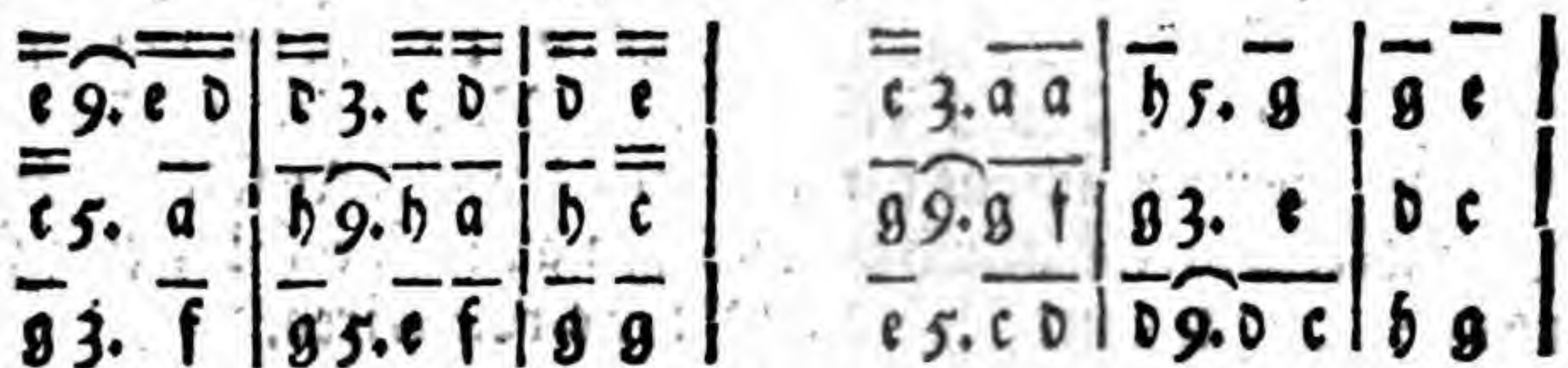
Nunmehr folgt eine neue Signatur, welches ist die 9. Diese stehet gleichfalls / wie die 7 / bißweilen ganz alleine über einer Note im General-Bass, bißweilen stehet auch die 8. neben derselben / also : 98.

§. 47.

Die 9. mag nun die 8. neben sich haben / oder sie mag auch alleine stehen / so hat sie ihre beständig-gehörige Stimmen bey sich an der 3. und 5.

§. 48.

Sonst aber hat sie eben die Natur / welche die 4. und 7. haben / nemlich sie muß in der Ob er- Mittel- oder Unter- Stimme / wo sie in vorhergehender Note gelegen / unverwechselt liegen bleiben. 3. E.



§. 49.

S. 49.

Ferner muß die 9 / wo sie alleine steht / gleich der 7. in folgender Note in eben der Stimme / wo sie gelegen / einen Clavem unter sich steigen oder resolviren. Wie aus nächst vorhergehenden Exempeln zu sehen.

S. 50.

Also würde besagte Exempel auff folgende Art ganz unrecht gespielt :

g	g	e	d	d	g	h	a	g	g	e	c	f	d	d	e	d	e
e	a	h	e	f	d	e	c	a	d	h	g	c	h	c	g	g	g
c	f	g	e	d	h	c	g	g	a	g	e	g	g	g	g	g	g

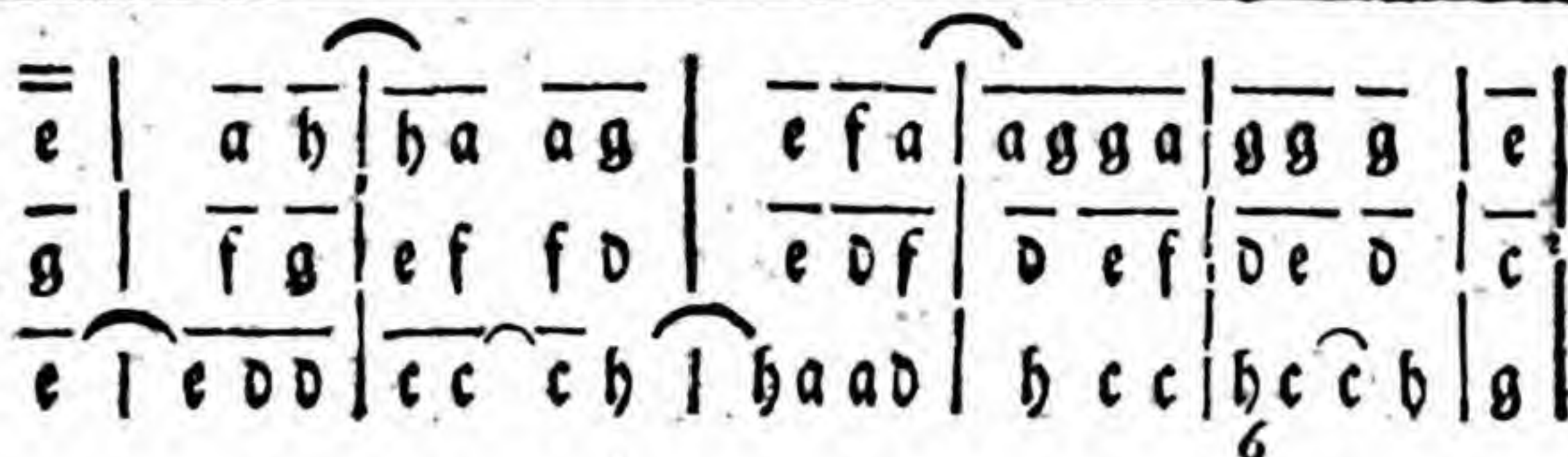
S. 51.

Denn in den ersten Exempel ist d / die 9. das e. Dieses e. aber hätte sollen in der Mittel-Stimme bleiben / weil es in vorhergehender Note allda gelegen. Zu der folgenden 9. ist zu dem Bass A. die 9. das h / dieses war in vorhergehender Note auch in der Mittel-Stimme / drum hätte es nicht sollen mit der obern Stimme verwechselt werden. In andern Exempel ist ist zu dem Bass die 9. Das g / welches gar recht in der untersten Stimme ist liegen blieben / wo es in vorhergehender Note gelegen / allein in folgender Note sollte es unter sich ins f. resolviren / so gehet es falsch über sich ins a. Die andere 9. zu c. hat auch recht gelegen / allein sie resolviret falsch über sich ins e / da sie sollte unter sich in die Octav c. resolviren.

S. 52.

Uthier muß man abermahl die Praxin dieser Signatur suchen / westwegen ein eigen Exempel dazu verfertiget / jedoch dabey die vorigen Signaturen kurz wiederhollet werden. Solches könnte folgendes seyn / welches gewöhnlich nach den 3. Haupt-Accorden exerciret wird / und zwar erstlich die Octava in der obern Stimme :

S. 53.

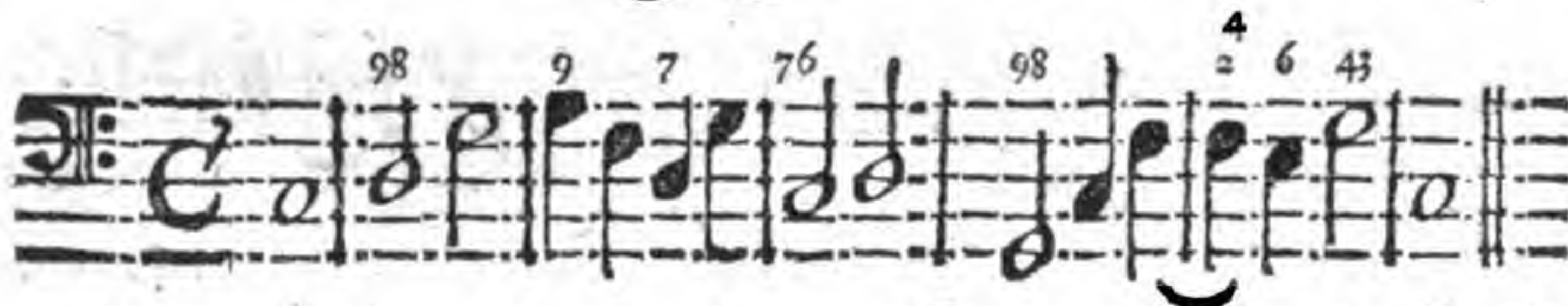


S. 53.

In den 4ten Tacte dieses Exempels über der Note d. siehet man/daß diese getheilet/und die rechte Hand aus den Accord $\begin{Bmatrix} f \\ d \\ a \end{Bmatrix}$ um einen Accord höher in $\begin{Bmatrix} a \\ f \\ d \end{Bmatrix}$ gesprungen ist / welches man darum und alsdenn thut/ wenn die rechte Hand durch die häufigen Resolutiones, welche allzeit unter sich gehen/endlich gar zu weit in die Tieffe gebracht worden / daß sie von der linken Hand nunmehr verhindert werden kan zu resolviren / welcher Vortheil ein. vor allemahl zu mercken.

S. 54.

Obiges Exempel wird nun eine Octava höher versucht; (weil in der Tieffe die Hand nicht Platz haben möchte:)

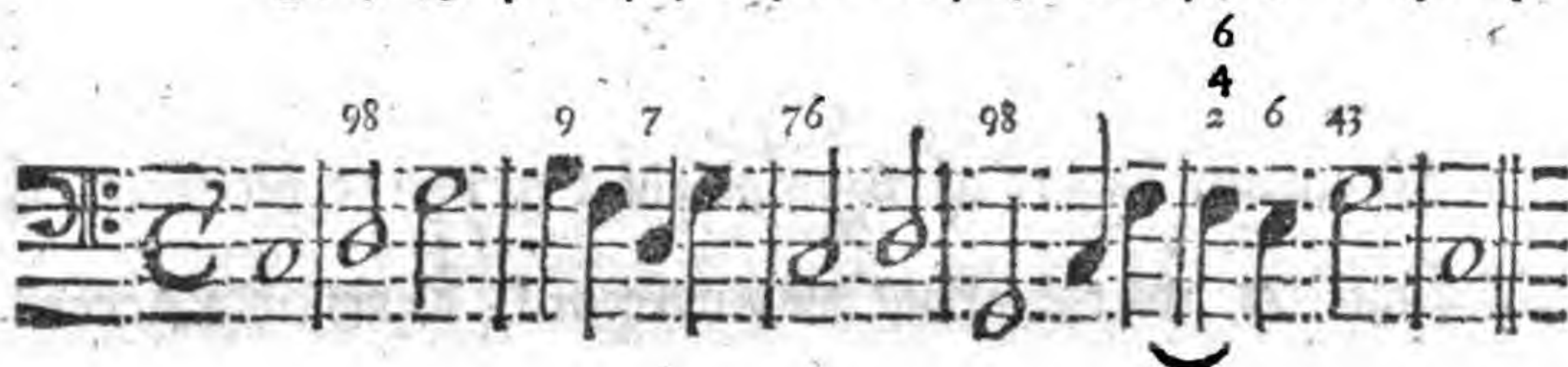
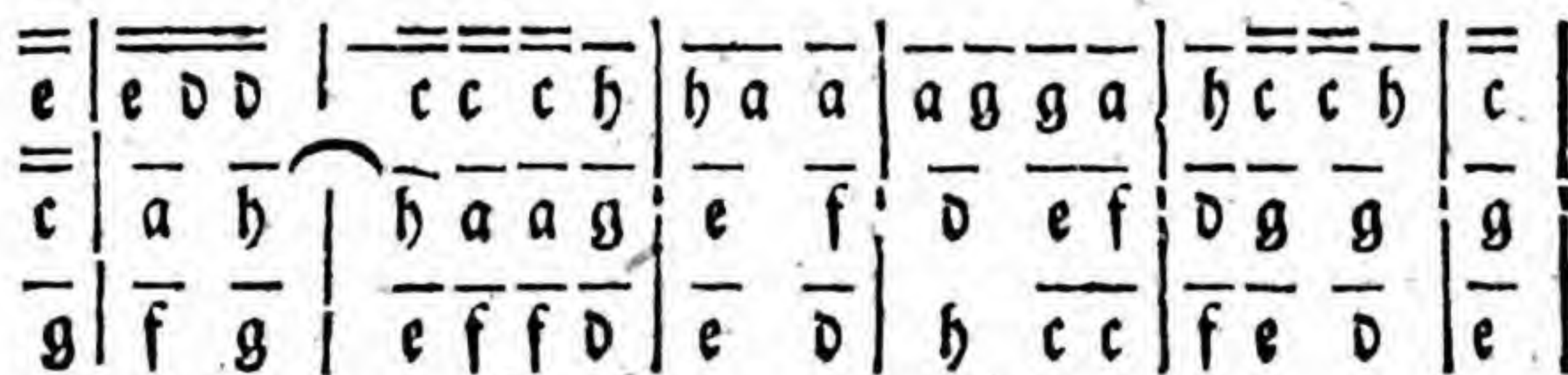


S.

S. 55.

S. 55.

Nach dem andere Haupt-Accorde, da die Tertia oben lieget / fiele das Exercitium ohngefehr auff folgende Art:



S. 56.

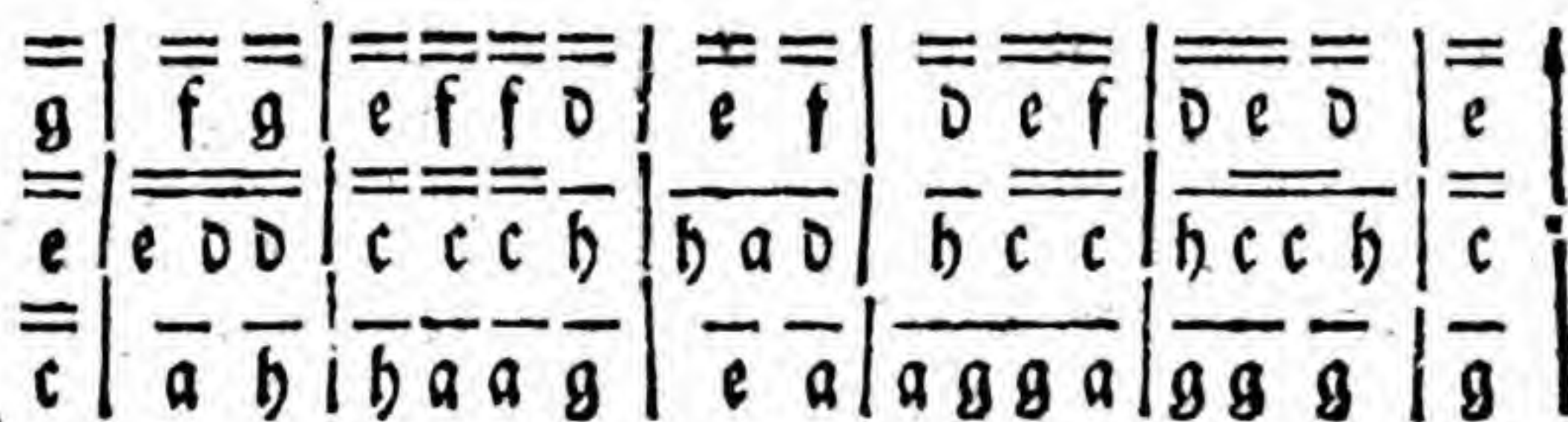
Wolte man die Hand eine Octava tieffer setzen / so müste man nach obengedachter Art die Noten öftters zubrechen suchen wegen der vielen unter sich resolvirenden Signaturen / welches etwan auff folgende Art könnte versucht werden:



S. 57.

§. 57.

Der dritte Haupt Accord, da die Quinta oben lieget / würde ohngefehr also folgen:



§. 58.

In der Tiefe des Claviers also:



§. 59.

Nun haben wir noch eine einzige nöthige Signatur übrig / welches ist die ♩ mit der darüber stehenden 6; also ♩_6 .

§. 60.

Weilen nun allhier schon 2. Stimmen übereinander stehen / so brauchen wir nur noch eine nöthige zu wissen / welches allezeit die Tertia ist.

§. 61.

In übrigen gelten auch hier die von der 4. 7. und 9. gegebenen Regeln / nemlich diese Quinta muß in der Mittel- Ober- oder Unter-Stimme / wo sie in vorhergehender Note gelegen / unverwechselt liegen bleiben; in der folgenden Note aber muß sie einen Clavem unter sich gehen oder resolviren / wie aus folgenden zu ersehen:

c	c	h	c	h	a	a	h	a	a	g	e
g	a	g	g	g	g	ff	g	e	d	d	c
e	d	d	e	d	c	d	d	c	c	h	g
	6			6				6			

§. 62.

Also würde dieses auff folgende Art unrecht gespielt:

e	c	h	c	d	a	a	g	c	c	g	g
c	a	g	g	h	g	ff	d	a	a	d	e
g	d	d	e	g	e	d	h	e	d	h	c
	6			6				6			

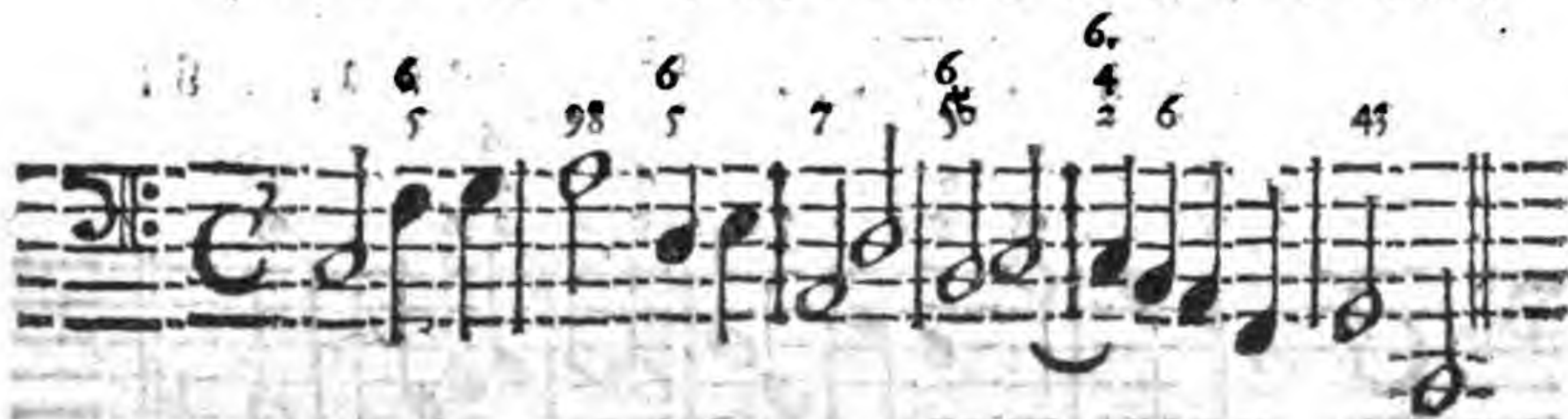
§. 63.

§. 63.

Denn die Quinta zu dem Bass F. bey der ersten Signatur ist das c. Dieses c. aber hätte sollen in der Mittel-Stimme liegen bleiben / weil es in vorhergehender Note da gelegen. Bey der andern Signatur ist die 5. zu c. das g. Dieses g. hätte sollen wie in vorhergehender Note in der untern Stimme bleiben / und nicht mit der Mittel-Stimme verwechselt werden. In der letzten Signatur liegt zwar das c. als die Quinta zum F. gar recht / wie sie in vorhergehender Note gelegen / allein sie pecciret wieder die andere Regel. Denn in folgender Note hätte dieses c. sollen einen Ton unter sich ins h. resolviren / allein so springet es per Quartam falsch unter sich.

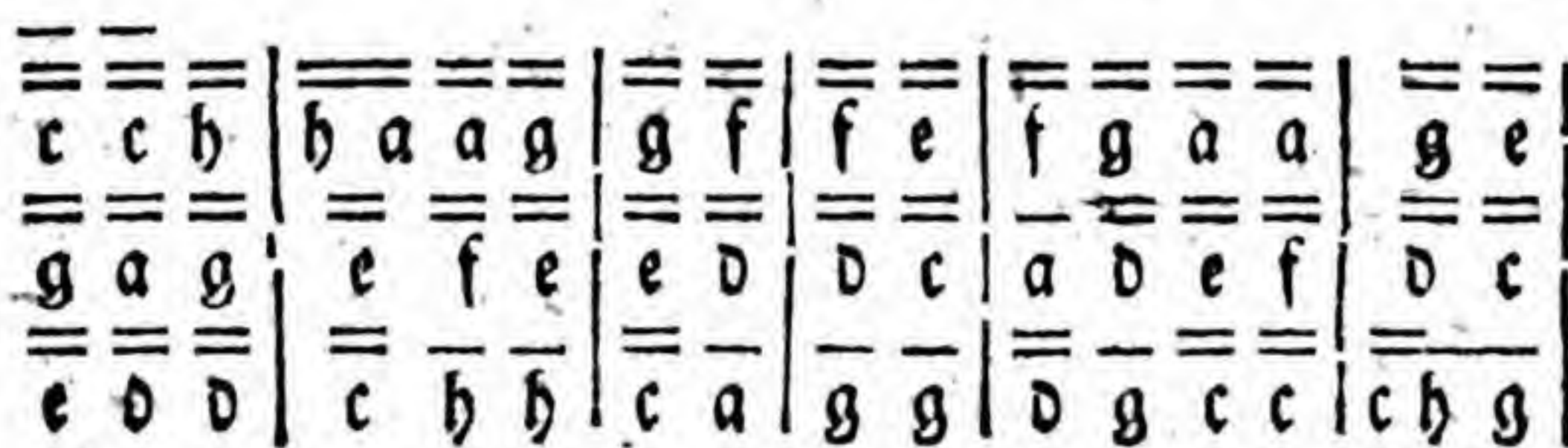
§. 64.

Diese Signatur kan nach folgenden Exempel exerciret werden :



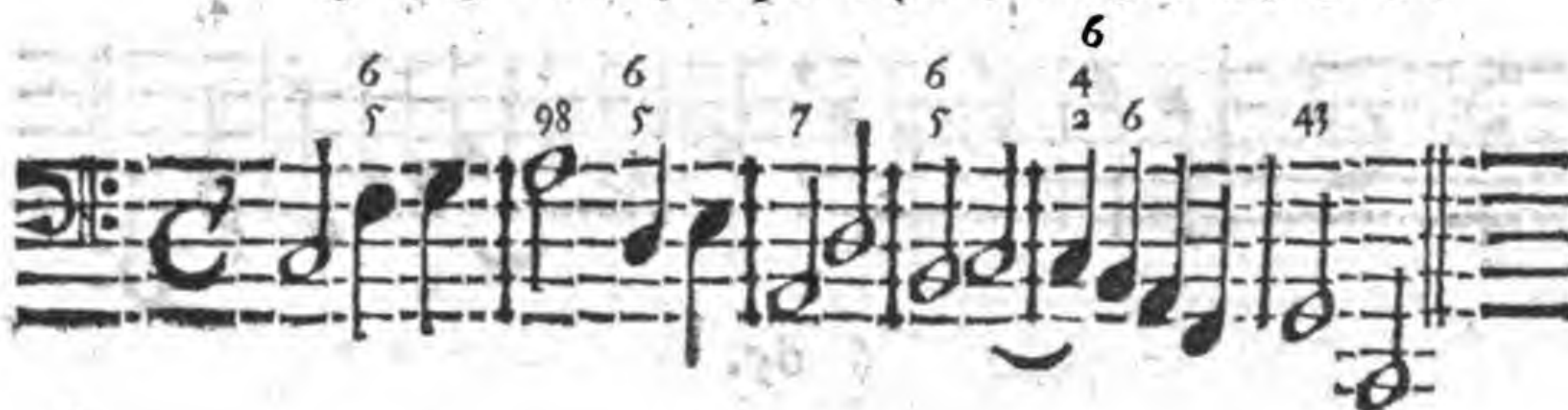
§. 65.

Die Hand eine Octava höher gesetzt :



§. 66.

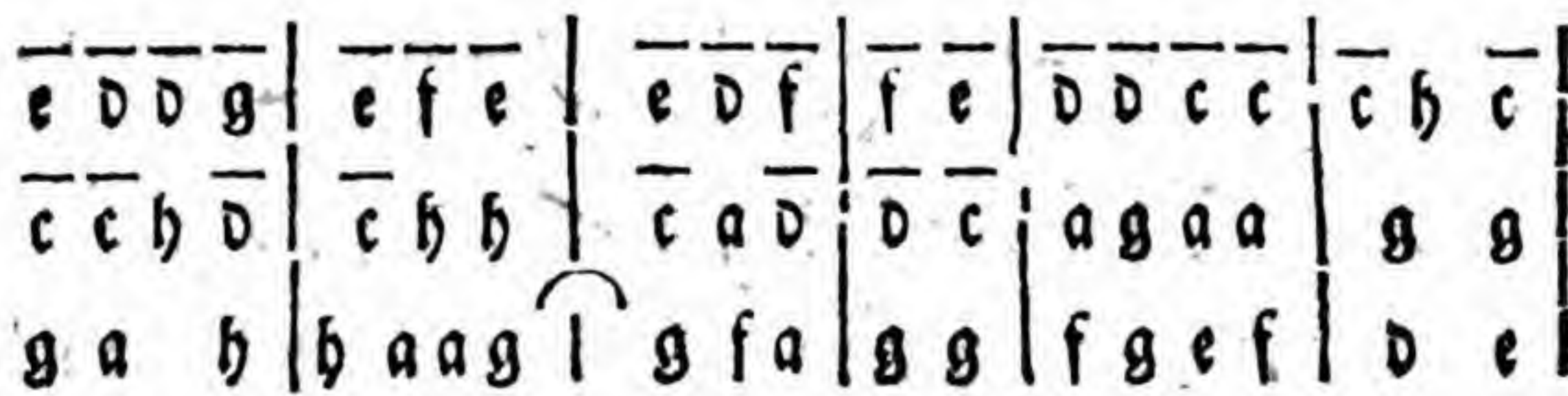
Nach dem andern Haupt-Accorde, da die Tertia oben lieget / könnte es also folgen :



§. 67.

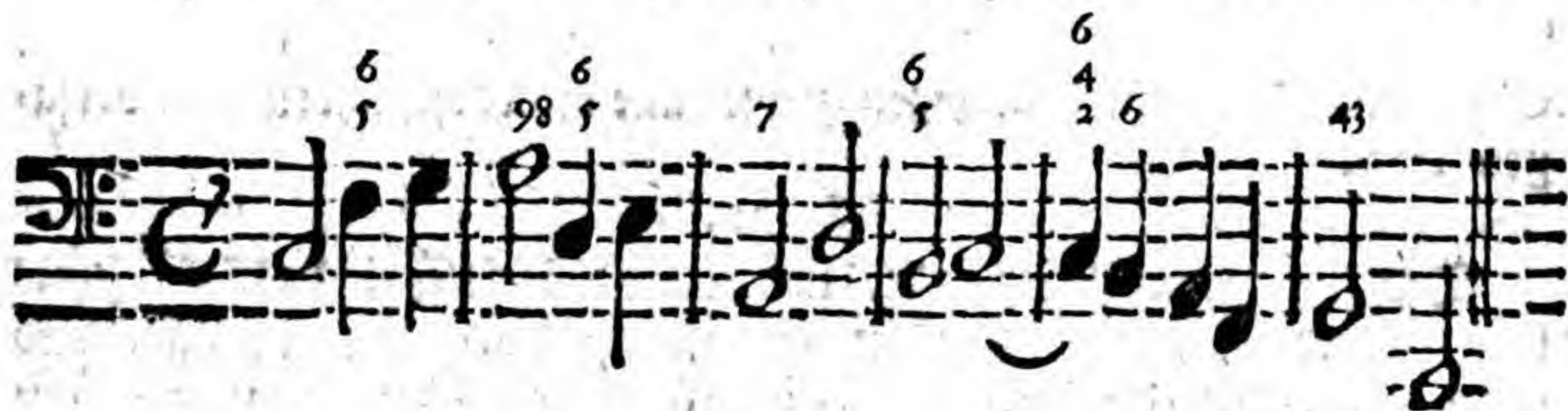
Wolte man es eine Octava tieffer versuchen / so müste man fleißig die Noten brechen / welcher Vortheil zur Zeit vor die Incipienten schon sufficient seyn kan: Z. E.

§. 68.



§. 68.

Endlich exerciret man auch den dritten Haupt-Accorde, da die Quinta im ersten Sahe oben lieget:



§. 69.

Eine Octava tieffer würde einerley seyn mit vorigen:

<u>g</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>c</u>
<u>e</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	
<u>c</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	

6	6	6	7	6	6	4	6	43
f	98	f		f		2		

§. 70.

Und nunmehr ist eine ziemliche Arbeit vollbracht/indem durch Erkänntnis der bisherigen Signaturen alle Orten der gebräuchlichen fundamentalen Harmonie in General-Bass oder Composition befannt seyn: die darinnen vorkommenden Signaturen/ deren Natur und die dazu gehörigen Stimmen/ nebst deren Regel-mäßigen Application hat man verstanden; das ganze Clavier aber muß durch die vielfältig-abwechselnde Haupt-Accorde nunmehr dergestalt im Kopffe seyn / daß ein Incipiente von dem General Bass allbereit ein ziemliches Judicium haben kan. Und bey solcher Methode hat man auch nicht nöthig gehabt / daß man seinen Untergebenen von denen Discantirenden / Tenorisirenden / oder Fistulirenden Clauseln und andern unnöthigen Zeuge hätte viel vorschreiben/ oder vorsagen sollen.

§. 71.

Damit man nun alle Arten der Harmonie desto besser in das Gedächtnis bringen oder behalten möge/ so kan man folgende Tabelle sich vorlegen/ und bey dem Exercitio des General-Basses allezeit die zu jeder Signatur gehörigen Stimmen daraus ersehen. In der obersten Zeile stehen die in General-Bass gebräuchlichen Signaturen / in denen übrigen 2. Reihen aber die dazu gehörige Harmonie:

Signa-

	(2.)						(1.)					
Signaturen.	6.	43.	76.	7.	98.	9.	6.	65.	57.	4.	4t.	5.
	—	—	—	—	—	—	5.	43.	—	3.	—	—
Die hierzu gehörigen Stimmen.	3.	5.	3.	3.	3.	3.	3.	8.	3.	6.	2.	3.
	—	—	—	—	—	—	—	—	5.	5.	6.	6.
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
									(2.)	(1.)		

§. 72.

Die 5. letzten Arten der Signaturen haben wir zwar noch nicht vor uns gehabt / sie seynd aber bloß zur Vollkommenheit der Tabelle mit dazu gesetzt worden / und fließen hingegen alle aus denen bißher erklärten Signa-

turen. Denn die Signatur ⁶⁵4 3. ist nichts anders als die uns gewöhnliche 4 3 / nur daß zuerst die 6 / und alsdenn erst die gewöhnliche Quinta bey der 3.

angeschlagen wird. Die ⁴4t ist nur eine Abbreviatur von der 2. Die ⁶5. oder Quinta minor ist eben das was 5. ist. Die 57. ist eben das was

die 7. ist / nur daß Septima minor gebraucht wird. Endlich bey ⁴3. kan man à part mercken / daß die 6te dazu gehöret.

Das III. Capitel.

Von denen geschwinden Noten, und mancherley Tacten.

§. 1.

Bißher haben wir mit langsamen Noten zu thun gehabt. Weislen aber in General-Bass, gleichwie in der Music überhaupt / auch geschwinde Noten vorkommen / welche wegen dieser ihrer Geschwindigkeit nach denen Fundamentis Compositionis nicht

nicht jederzeit eine à parte Harmonie haben können/ sondern nur von denen Componisten durch oder in den bekandten Transitu regulari seu irregulari gebraucht werden: Als müssen wir nun wissen/ wie diese auch von einem General-Bassisten nach ihrer verschiedenen Quantität und veränderlichen Mensur zu tractiren seynd.

§. 2.

Unter den Nahmen der geschwinden Noten kommen die 8tel und 16theil im langsamen Tacte; in Trippel-Tacte aber nebst diesen auch jezuweilen die halbe und 4tel Tacte nach Gelegenheit der Mensur.

§. 3.

Von dem langsamen Tact den Anfang zu machen; so gehen die Achtel entweder per saltus, durch Sprünge/ oder gradatim durch die Töne auff oder unterwärts. Genesfalls behält jedwede Note ordinair ihren à partem Accord und Harmonie: Letzternfalles aber / wenn die Achtel / nemlich per Tonos auff oder absteigen / so werden je zwey und zwey auf einen Accord gespielt/und die andere/vierte/sechste oder achte Note passiret vorbey. e. g.



§. 4.



§. 4.

Damit aber das Accompagnement in diesen noch nicht eben gar zu geschwinden Noten nicht etwas kahl und simpel klinge / so verdoppelt man lieber mit der rechten Hand die Griffe / und wiederholet bey der andern durchgehenden Note allezeit den vorigen Accord; also:



§. 2.

§. 5.



S. 5.

Wo aber nicht mehr als zwey achtel steigen oder fallen/die dritte Note aber wieder springet/da muß jede Note ihren à partem Accord haben/ und kan kein Achtel durchgehen. (Denn ein Transitus bestehet nach der Composition in einer Tertia, wenn aber das dritte Achtel per saltum gehet/ so kan kein Transitus in die Tertia geschehen/ folgar muß der Componiste nothwendig zum andern Achtel eine à parte Harmonie gesetzt haben/ welches derothalben auch also gespielt werden muß.) Z. E.



S. 6.



§. 6.

Die 16theil gehen gleichfalls entweder per Tonos auff oder abwärts; oder per saltus durch Sprünge. Gehen sie nun durch lauter Sprünge/ so schlägt man jederzeit zu zwey 16theilen einen Accord an: gehen ihrer aber 4 / oder zum wenigsten drey von 4. zusammen gestrichenen 16theilen gradatim per Tonos auff oder abwärts/so schlägt man allezeit zu 4. 16theilen erstlich einen neuen Accord an. Also:



§ 3

§. 7.



S. 7.

Damit aber die Harmonie gleichfalls / wie bey denen Achteln erinnert worden / nicht so dünne und simpel klingen möge / so verdoppelt man bey 4. durchgehenden 16theilen die griffe gleichergestalt / daß man also wenigstens alle zwey 16theil in der rechten Hand etwas anschlagen höret: e. g.

S. 8.



§. 8.

Hieben ist noch mitzunehmen / daß zwey 16theile bey einen Achtel per Tonos aufwärts steigende allezeit durchgehen/ und also der vorige Accord nur wiederholet wird:



§. 9.

Steigen aber zwey 16theil bey einen Achtel abwärts / und folget NB. ein Sprung darauff / so wird auff diesen einzigen Fall bey den ersten 16theil derjenige Accord angeschlagen/ welcher zum andern 16theil gehört. (ratio: Weil alsdenn das letzte 16theil die Fundamental-Note, das erste 16theil aber nur ein Transitus ist.) 3. E.



§. 16.



§. 10.

Dieses seynd also die wenigen Regeln / welche von den geschwinden Noten des langsamen Tactes können gegeben werden. Will nun ein Incipiente die gegebenen Exempel gleichfalls durch die 3. Haupt-Accorde exerciren / so ist es nicht ohne Nut. Solche aber gleichwie bisher geschehen / weitläufftig hieher zu setzen / wäre in dieser leichten Materie und da dergleichen Exercitium schon satfam getrieben worden / überflüssig gewesen.

§. 11.

Wir fahren derothalben fort zu denen geschwinden Noten in Tripel-Tacten. Alhier gelten nun eben die bisherigen Regeln / und kömt weiter nichts / als eine andere Application dazu.

§. 12.

Die gemeinsten Tripel-Tacte seynd folgende / als:

$$\frac{2}{3} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}.$$

Jeder von diesen Tripeln hat seinen Namen von der untersten Ziffer / die er führet. Nämlich $\frac{2}{3}$ führet seinen Namen von denen 2. Theilen oder halben Tacten ; die $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ führen ihren Namen von den viertel Noten ; die $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ aber von denen achte Noten.

§. 13.

Nun lässet sich gar leichte eine doppelte General-Regel furh abfassen/ wie alle geschwinde Noten in diesen vielerley Tripel-Tacten tractiret werden müssen. Welches diese ist:

§. 14.

Alle diejenigen Noten, von welchen der Tripel-Tact seinen Nahmen führet/ werden eben also tractiret/ als wie die Achtel in langsamen Tacte: Hingegen die Helffte derselbigen Noten werden tractiret/ als wie die 16theil in gedachten langsamen Tacte.

§. 15.

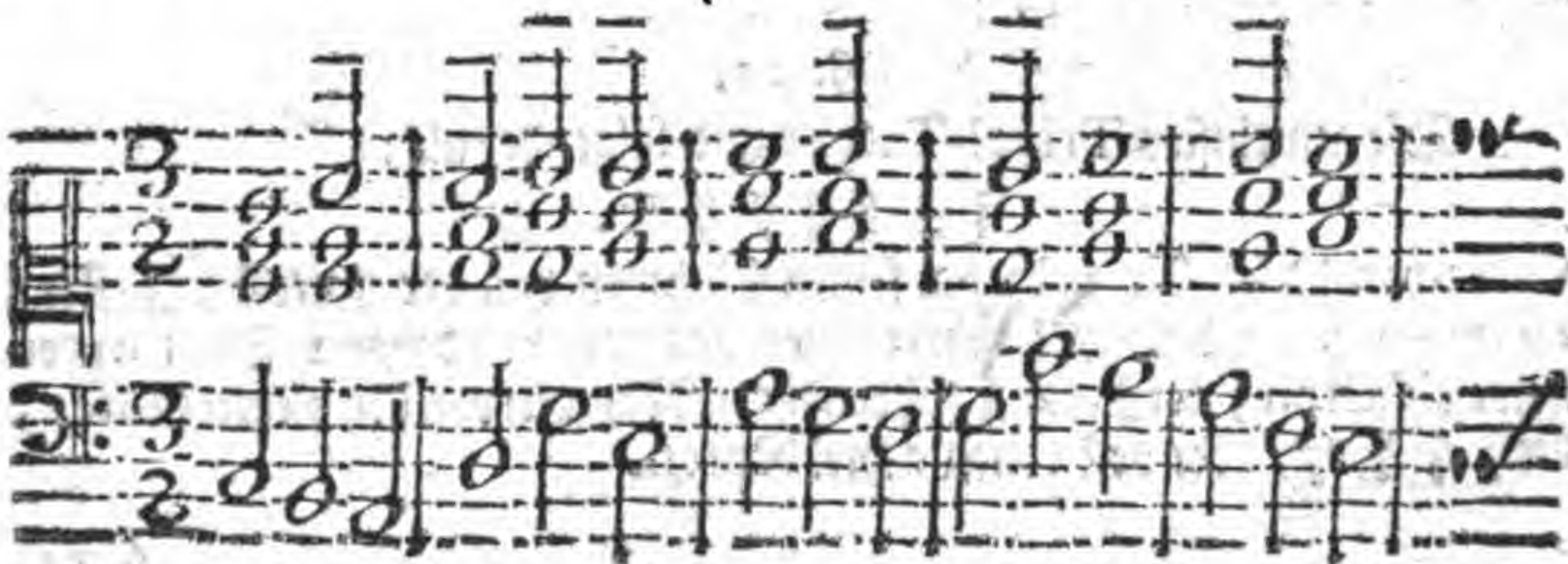
Diesen zufolge werden also ordinair in $\frac{3}{2}$ die halben Tacte, in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ die viertel, in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die Achtel insgesamt tractiret/ als wie die Achtel in langsamen Tacte. Hingegen werden in $\frac{3}{2}$ die 4tel/ in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ die Achtel/ in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die 16theil tractiret/ als wie die 16theil in langsamen Tacte.

§. 16.

Nun lassen sich die oben von denen Achteln und 16theilen des langsamen Tactes §. 3. biß 9 gegebene Regeln von Wort zu Wort althier wiederholen/ und auff die Tripel-Tacte appliciren/ und zwar also:

§. 17.

Die halben Tacte in $\frac{3}{2}$ / die 4tel in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ / die Achtel in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ gehen entweder per saltus durch Sprünge/ oder gradatim durch die Töne auff- oder niederwärts. Genesfalls behält jedwede Note ordinair ihren à partem Accord und Harmonie; letzternfalls aber/ wenn benannten Noten auff- oder absteigen/ so werden zwey auff einen Accord gespielt/ und die andere Note gehet allezeit leer durch: B. E.





This page contains a handwritten musical score for piano and violin, consisting of six systems of music. Each system has a piano part on the left and a violin part on the right. The piano parts are written on grand staves (treble and bass clefs) and feature rapid sixteenth-note passages, often in chords. The violin parts are written on single staves (treble clef) and also feature rapid sixteenth-note passages, often in single lines. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation. The page is numbered 76 in the top left corner, and the title "Von geschwinden Noten," is written in the top center.

The first system shows the piano part with a 3/8 time signature and the violin part with a 3/8 time signature. The second system shows the piano part with a 3/8 time signature and the violin part with a 3/8 time signature. The third system shows the piano part with a 3/8 time signature and the violin part with a 3/8 time signature. The fourth system shows the piano part with a 3/8 time signature and the violin part with a 3/8 time signature. The fifth system shows the piano part with a 3/8 time signature and the violin part with a 3/8 time signature. The sixth system shows the piano part with a 3/8 time signature and the violin part with a 3/8 time signature.



Jedoch muß man dabey mercken/ daß in $\frac{3}{2}$ die halben Tacte, in $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ aber die Viertel nicht mehr als geschwinde Noten tractiret werden können/wenn die Mensur langsam angegeben wird. Denn solchergestalt hat jedwede Note ihre à parte Harmonie.)

§. 18.

Damit aber das Accompagnement in diesen noch nicht allzuschwinden Noten nicht etwas fahl und simpel laute/ so verdoppelt man lieber mit der rechten Hand die Griffe/ und wiederholet bey der andern durchgehenden Note allezeit den vorigen Accord; also:



§. 3

§. 19.

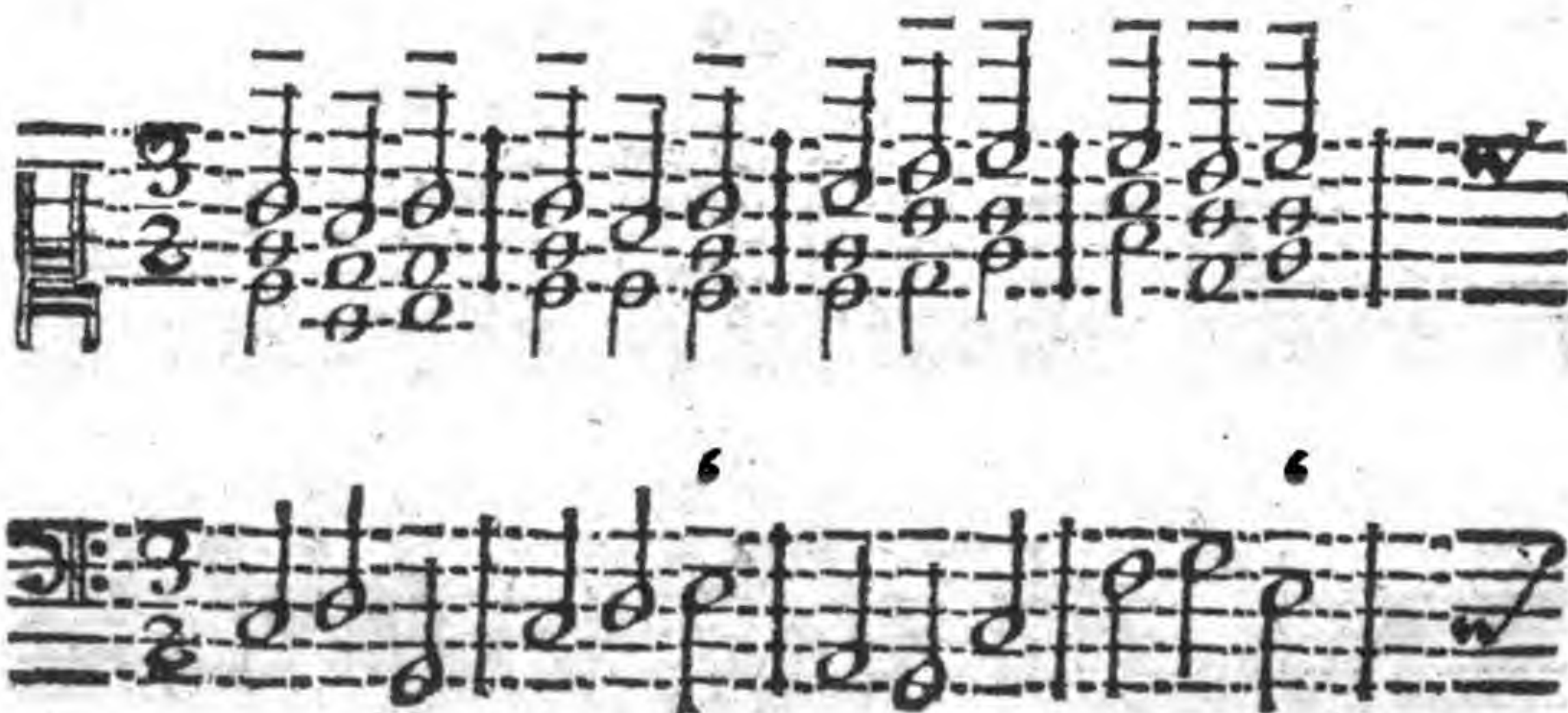






§. 19.

Wo aber nicht mehr als 2. halbe Tacte in $\frac{3}{8}$ zwey 4tel in $\frac{3}{4}$ und $\frac{5}{8}$ zwey 8tel in $\frac{3}{8}$ steigen oder fallen/ die 3te Note aber widerspringet/ so muß jede Note ihren à partien Accord haben / und gehet nichts frey aus (nach der §. 5. gegebenen Raison.)









§. 20.

Die 4tel in $\frac{3}{4}$ /die 8tel in $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ /die 16theil in $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ / gehen gleichfalls entweder per Tonos auff oder abwärts; oder per saltus durch Sprünge. Gehen sie durch lauter Sprünge / so schlägt man jederzeit zu zwey Noten einen andern Accord an: Gehen ihrer aber 4. oder zum wenigsten drey von 4. zusammen gezogenen solchen Noten gradatim per Tonos auff oder abwärts; so kommet zu 4. solchen Noten nur ein Accord. 3. E.



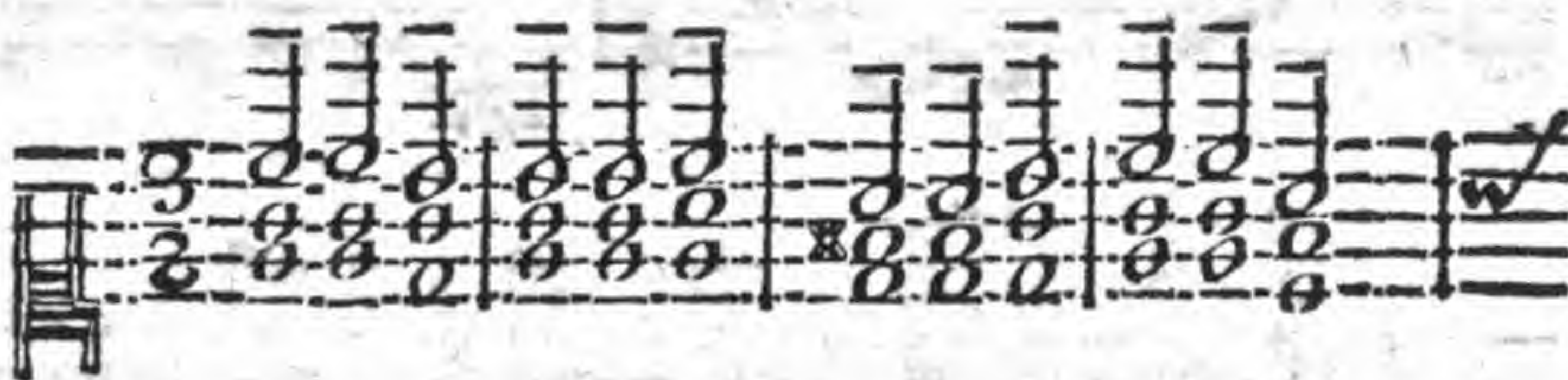






§. 21.

Damit aber die Harmonie gleichfalls / wie bey vorigen Exempeln erinnert worden/nicht so dünne und simpel klingen möge/so verdoppelt man bey 4. durchgehenden Noten die Griffe gleichergestalt / daß man allezeit zu zwey und zwey dergleichen geschwinden Noten die rechte Hand etwas anschlagen höret. Also werden obige Exempel auff folgende Art besser gespielt :





This page contains a handwritten musical score for piano and violin. The score is organized into three systems, each consisting of a piano (piano) staff and a violin (violin) staff. The piano staves are marked with a piano (piano) symbol and a 3/8 time signature. The violin staves are marked with a violin (violin) symbol and a 3/8 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, particularly in the first two systems. The third system shows a transition to a slower tempo, indicated by a change in the notation and the presence of a fermata. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age and wear.

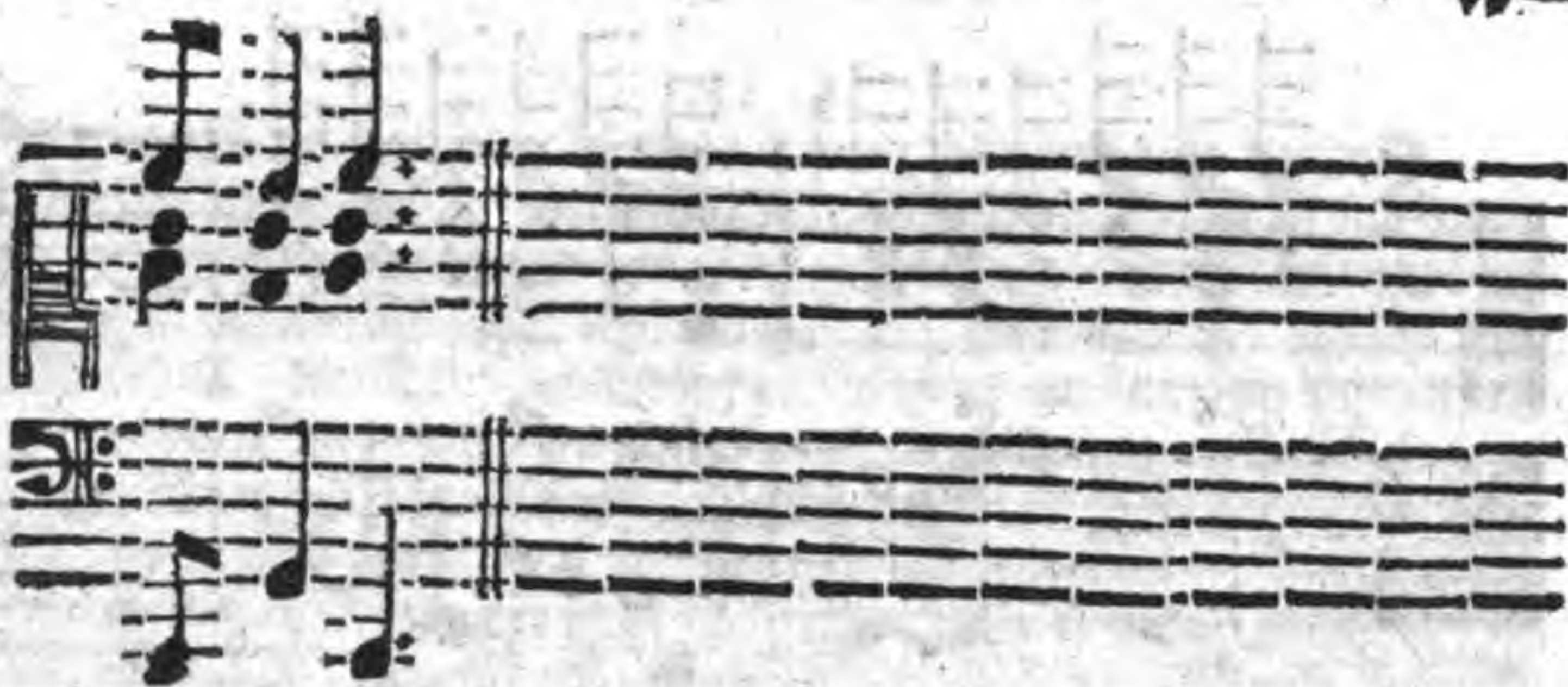


§. 22.

Hiebey ist noch mitzunehmen/dasß in $\frac{3}{2}$ zwey 4tel nach einen halben Tacte, in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ zwey 8tel nach einen 4tel / in $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ zwey 16theil nach einen 8tel per Tonos in die Tertie aufwärts steigende allezeit durchgehen / und also der vorige Accord nur wiederholet wird.









S. 23.

Steigen aber benandte zwey kürzere Noten nach der Längern abwärts/und folget NB. ein Sprung darauß/so wird auff diesen einzigen Fall bey der ersten kurzen Note derjenige Accord angeschlagen/welcher zur andern kurzen Note gehöret. Denn die erste kurze Note wird in solchen Fall nur als ein transitus irregularis gebraucht. Wiewohl auch zuweilen auch in aufwärts steigenden zweyen kurzen Noten nach einer längern dieser transitus irregularis gebraucht wird von denen Componisten/welches also bey einen General-Basisten auff das Judicium, praxin und Gehöre ankömmt/indem es wahr bleibet/daß nicht von allen Minutissimis bey jedweder Kunst firme Regeln gegeben werden können. Man kan also/was allhier gesagt worden/besser aus folgenden Exempeln verstehen:







2



§. 24.

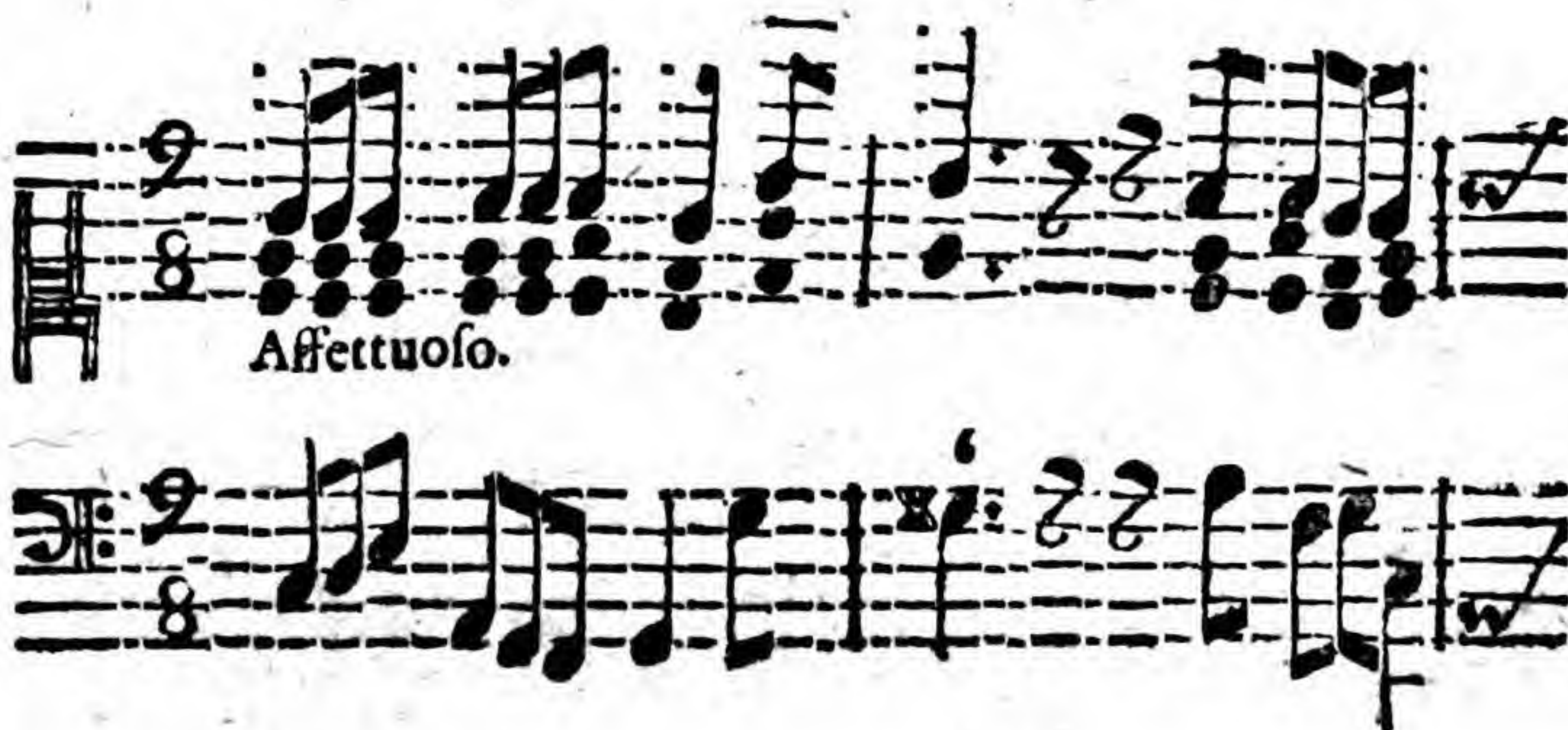
Allein der $\frac{2}{8}$ und $\frac{1}{8}$ ist in bisherigen Exempeln mit Fleiß weggelassen worden / und zwar aus Ursachen / weilen diese Tripel gleichergestalt wie oben von den $\frac{3}{2}$ / $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ gesagt worden / auff zweyerley Manier können tractiret werden / nachdem die Mensur langsam oder geschwinde gehet.

§. 25.

Denn es wird in diesen beyden Tacten von dem Componisten nicht selten ein Affettuoso oder Adagio gesetzt / und das Tempo gehet alsdenn sehr langsam / ja oft langsamer als ein $\frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{2}$ Tact. Solchenfalls nur allein können die nechst von den Tripel-Tacten überhaupt gegebenen Regeln auch in diesen 2. Tripel-Tacten gelten / gleichwie sie deshalber auch mit in obige General-Regel gebracht worden.

§. 26.

Wir wollen also statt bisher überangener Exempel alhier zwey General-Exempel in einen Adagio setzen / in welchen alle von denen geschwinden Noten der Tripel-Tacte gegebene Regeln zugleich enthalten:



Handwritten musical score for piano and violin. The score is written on two staves per system, with the piano part on the left and the violin part on the right. The music is characterized by rapid, sixteenth-note passages, particularly in the piano part. The tempo changes to *Adagio* in the fourth system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into four systems, each consisting of two staves. The first system shows a rapid sixteenth-note passage in the piano part, followed by a similar passage in the violin part. The second system continues the rapid sixteenth-note passages. The third system features a tempo change to *Adagio*, indicated by the word written below the staves. The fourth system shows a slower, more melodic passage in both parts, with a final sixteenth-note flourish in the piano part.



§. 27.

Wleiben aber diese beyde Tripel-Tacte bey ihren natürlichen geschwinden Tempo, so ist zu wissen / daß alsdenn die 8tel tractiret werden als wie die 16theil in langsamen Tacte, nemlich jederzeit zu zwey springen, den 8tel komt ein Accord, also:

This page contains a handwritten musical score for piano and violin, titled "Von geschwinden Noten," (Of rapid notes). The score is organized into three systems, each consisting of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a 9/8 time signature. The violin part is written on a single staff with a treble clef and a 9/8 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed together in groups of six or eight. The first system includes a piano part with a 9/8 time signature and a violin part with a 9/8 time signature. The second system also includes a piano part with a 9/8 time signature and a violin part with a 9/8 time signature. The third system includes a piano part with a 9/8 time signature and a violin part with a 9/8 time signature. The score is written in black ink on aged paper.



§. 28.

Dieses ist also genug gesagt von dieser Materie, wefern man anders einen Incipienten nicht mehr Confus als gelehrt machen will. Das übrige biß auff weitere Gelegenheit.

Das IV. Capitel.

Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tönen.

§. 1.

Bisher haben wir allein mit dem leichtesten Tone in der Musick dem c dur, zu thun gehabt/ in welchen wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Basses resolviret / und in Exempel brocht: Nunmehr haben wir voris nichts weiter / als dieses zu remarquieren/daß in allen denen übrigen Tönen, so viel derer auch seyn und so schwer als sie seyn mögen / außer denen vorgezeichneten \sharp und b. / in geringsten nichts neues vorkommen könne / was nicht albereit da gewesen: sondern die bisherigen Regeln bleiben allezeit unveränderlich. Und folget

bar kommt es hinführo bey einem General-Bassisten bloß und allein auff die Gewohnheit an/ daß er die vorgezeichneten X und b. dergestalt in Gedächtniß behalte / daß er nicht aus Vergessenheit an statt des vorgezeichneten ff. das f/ statt ge. das g. zc. greiffe.

§. 2.

Dieses alles nun zu beweisen/ und denen Incipienten dieser Kunst zugleich einen ungemein nähern Weg zu fernern Avancement zu zeigen / so kan man also verfahren:

§. 3.

Man versertiget alhier ein General-Exempel aus dem bißherigen c dur, welches zwey Requisita haben muß. Erstlich muß es alle und jede in vorhergehenden drey Capiteln weitläufftig abgehandelte Regeln dergestalt kurz in sich haben / daß fast jede Note eine à parte Regel marquiret. Nechst diesen muß es in alle und jede angränze Tone des c dur ausweichen. Dieses Exempel transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Tone dur, so spühret der Incipiente bey diesen stets einerley bleibenden Exempel gar deutlich / daß er niemahls über die vorigen Regeln was zu mercken habe/ als die vorgezeichneten X und b.

§. 4.

Daß aber das Exempel in alle angränzende Tone ausweichen muß/ hat doppelten Nutz. Denn erstlich wird solchergestalt kein Ton übrig bleiben/ welcher durch die vielfältig Verwandten/ und ein ander selbst in die Gränzen gehenden Ton, nicht 5/ 6. und mehrmahl mit Nutz wiederholet wird. Zur andern braucht der Incipiente nur die helffte Exempel zu lernen: Denn man hat nicht nöthig/ aus einen einzigen Ton moll etwas vorschreiben / weilen diese schon in denen ausweichenden Tönen dur mit strecken. Z. E. a moll hat eben die Gränzen / welche c dur hat; d moll eben diese / welche f dur hat; e moll, welche g dur hat / und so fort durch alle Tone.

§. 5.

Nachdem nun dieser Art in General-Bass zu procediren hoffentlich gnugsam legitimiret / so setzen wir folgendes General-Exempel zum Grunde:

The image displays a handwritten musical score on six staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. Above the staves, there are several numbers and symbols, including '6', '5', '98', '6', '6', '4', '7', '76', '9', '6', '6', 'b', '76', '6', '4', and '6'. Some of these numbers are accompanied by asterisks (*). The staves are arranged vertically, and the music is written in a single system. The notation includes various note values, rests, and accidentals, suggesting a complex melodic or harmonic structure. The overall appearance is that of a manuscript page from a historical music book.

A handwritten musical score on aged paper, consisting of six staves. The notation is in a historical style, likely 17th or 18th century. The first five staves contain musical notation with various accidentals and fingerings. The sixth staff is mostly empty, with only a few notes at the beginning. The paper shows signs of wear, including stains and discoloration.

The score is written on six staves. The first five staves contain musical notation with various accidentals and fingerings. The sixth staff is mostly empty, with only a few notes at the beginning.

§. 6.

Dieses muß nun mit allen Fleiß nach denen gewöhnlichen Haupt-Accorden in der Höhe und Tieffe des Claviers exerciret werden / weil es gedachter massen eine kurze Repetition aller bisherigen Regeln ist. Und ob wir wohl gerne nach voriger Gewohnheit die 3. Haupt-Accorde völlig über die Noten setzen wolten: so würde doch solches in diesen ohne dis etwas weitläufftigen Exempel allzu weitläufftig fallen. Damit aber doch ein Incipiente allenfalls sich in seinen eigenen Exercitio auch hier / wo es fast am nothwendigsten Rathes erholen könne / so wollen wir hinführo zum wenigsten bey jeden transponirten Exempel einen von denen 3. Haupt-Accorden ablesen; woraus zu ersehen seyn wird / wie bey jeden Exempel die Accorde und Gänge am besten folgen können. Diesem nach möchte vorhergehendes Exempel also tractiret werden:



This musical score is divided into two systems, each containing a guitar part (top staff) and a bass part (bottom staff). The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of six measures in total, with the first four measures grouped by a brace. The notation includes various chords, arpeggios, and single notes, often marked with an asterisk (*). Fingering numbers (1-7) are indicated above certain notes. The guitar part features a series of chords and arpeggios, while the bass part provides a harmonic foundation with similar patterns. The final measure of each system ends with a double bar line and a repeat sign.

Measure 1: Guitar (Chord: F major, marked with *), Bass (Chord: F major, marked with 6, 4, 2, 6, 7, 76, marked with *).

Measure 2: Guitar (Chord: F major, marked with *), Bass (Chord: F major, marked with 6, marked with *).

Measure 3: Guitar (Chord: F major, marked with *), Bass (Chord: F major, marked with 6, marked with *).

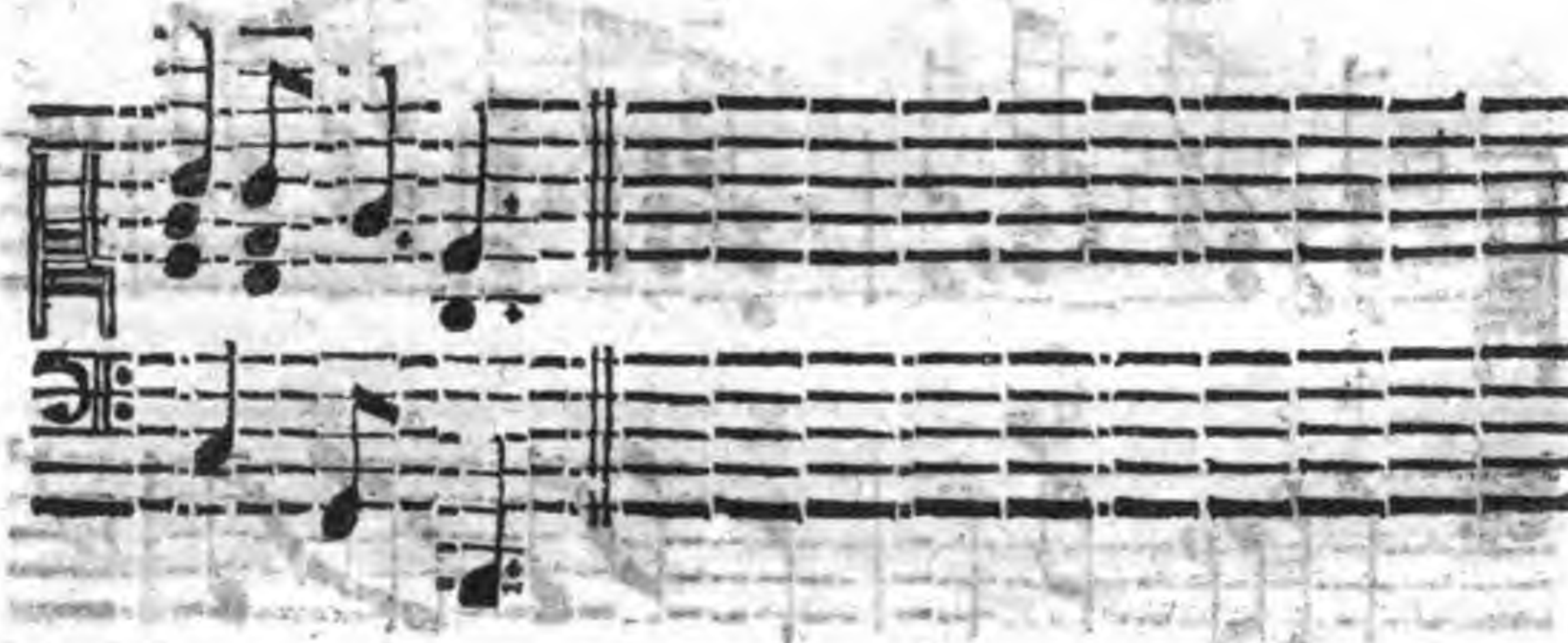
Measure 4: Guitar (Chord: F major, marked with *), Bass (Chord: F major, marked with 6, marked with *).

Measure 5: Guitar (Chord: F major, marked with *), Bass (Chord: F major, marked with 6, marked with *).

Measure 6: Guitar (Chord: F major, marked with *), Bass (Chord: F major, marked with 6, marked with *).







§. 7.

Hat man solches durch die 3. Haupt-Accorde gnugsam exerciret / oder seinen Scholaren exerciren lassen / so transponiret man dieses Exempel in den nechstgelegenen leichtesten Ton, welches F dur ist. Allhier zeigt man / daß es durchgehends wie das vorige Exempel gespielt werde / nur daß man allezeit statt h. das vorgezeichnete b. fleißig mercke und anschlage. Die Transposition ist also folgende:

Dieses muß in F. dur transponiret werden.

§. 8.

Kan man sich nicht überall helfen / so erkündigt man sich alsdenn erst aus folgender Vorschrift / welches deshalb jederzeit lieber à part allhier abgesetzt worden:

The musical notation for §. 8 consists of two systems of staves. Each system has a treble and a bass staff. The first system shows a sequence of chords with fingerings 6, 5, 98, and 6 indicated above the notes. The second system shows a sequence of chords with fingerings 6, 4, 7, 76, 9, and 76 indicated below the notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals.









§. 10.

Uñhier giebt man einen Incipienten Gelegenheit / auch die vorgeszeichneten Signa Chromatica in die Gewohnheit zu bringen/und transponiret also das General-Exempel ins G dur, als den leichtesten Ton next vorhergehenden.





The image displays six staves of musical notation, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The staves are arranged vertically, showing a progression of musical exercises. The first staff has a '6' above the second measure. The second staff has a '6' above the first measure and a '3/4' time signature. The third staff has a '6' above the first measure and a '4/8' time signature. The fourth staff has a '6' above the first measure and a '3/8' time signature. The fifth staff has a '6' above the first measure and a '3/8' time signature. The sixth staff has a '6' above the first measure, a '7' above the second measure, and a '6' above the fifth measure. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century manuscript.

§. 11.

Dieses muß abermahlen durch die 3. Haupt-Accorden exercirt werden / und ist gleichergestalt nichts neues dabey zu erlernen / als daß man vor f. das vorgezeichnete ff. allezeit anschläget. Will es mit einem Incipienten nicht fort ; alsdenn erst erholet man sich aus folgenden Rahm :



This page contains a handwritten musical score for two staves, likely for a lute or guitar. The notation is complex, featuring many beamed notes and chords, characteristic of early modern lute tablature or figured bass. The score is organized into four systems, each with a treble staff and a bass staff. The bass staff includes figured bass notation (numbers 1-6) and asterisks (*). The paper is aged and shows some staining.

The first system consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The second system also consists of two staves, with the top staff having a treble clef and the bottom staff having a bass clef. The third system consists of two staves, with the top staff having a treble clef and the bottom staff having a bass clef. The fourth system consists of two staves, with the top staff having a treble clef and the bottom staff having a bass clef. The notation is dense and complex, with many beamed notes and chords. The paper is aged and shows some staining.







§. 12.

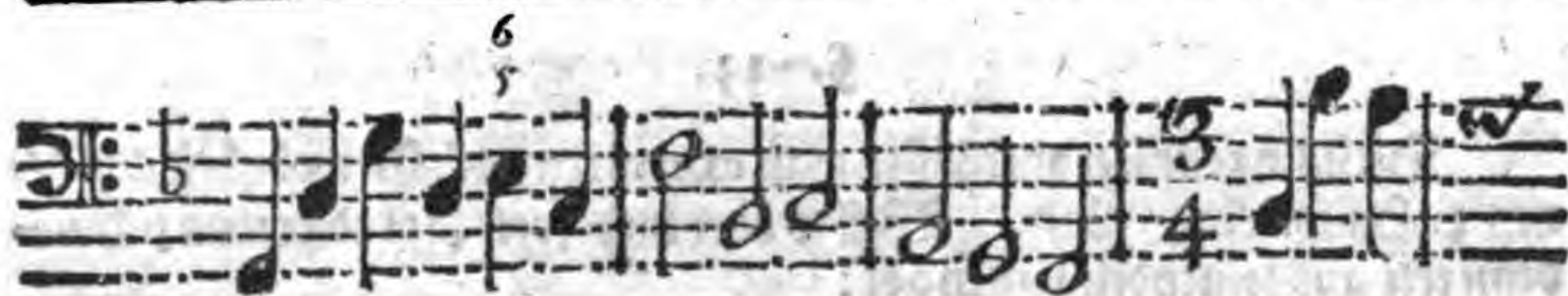
Nunmehr transponiret man das vorige F dur eine 4te in B dur, da denn ein Incipiente anfangen muß / 2. vorgezeichnete b. zu gewöhnen / und statt h. und e. jederzeit b. und d. zu gebrauchen; weiter fällt nichts neues vor :



The image displays a handwritten musical score consisting of six staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are several numbers and symbols indicating specific musical concepts or exercises:

- Staff 1: 7, 76, 9, and asterisks (*).
- Staff 2: 4, 6, and a sharp symbol (#).
- Staff 3: 6, 6, and a sharp symbol (#).
- Staff 4: 76, 6, and a sharp symbol (#).
- Staff 5: 43.
- Staff 6: 6.

The notation is dense and characteristic of 18th-century musical manuscripts, with many notes beamed together in groups. The paper shows signs of age, including some staining and wear.



S. 13.

Dieses execciret oder lasset man exerciren nach Gewohnheit aus den
 nen 3. Haupt-Accorden. Will es aber nicht fort/ so erholet man sich als
 denn erst aus folgenden Exempel:











§. 14.

Nummehr muß ein Incipient auch zwey vorgezeichnete \times getwohnet werden / deshalb transponiret man das vorige g dur, eine sie über sich in d dur, und saget / daß nicht die geringste Reuerung vorsehe / als daß man vor c. und f. nur das ee. und ff. fleißig in Gedächtniß behalte:



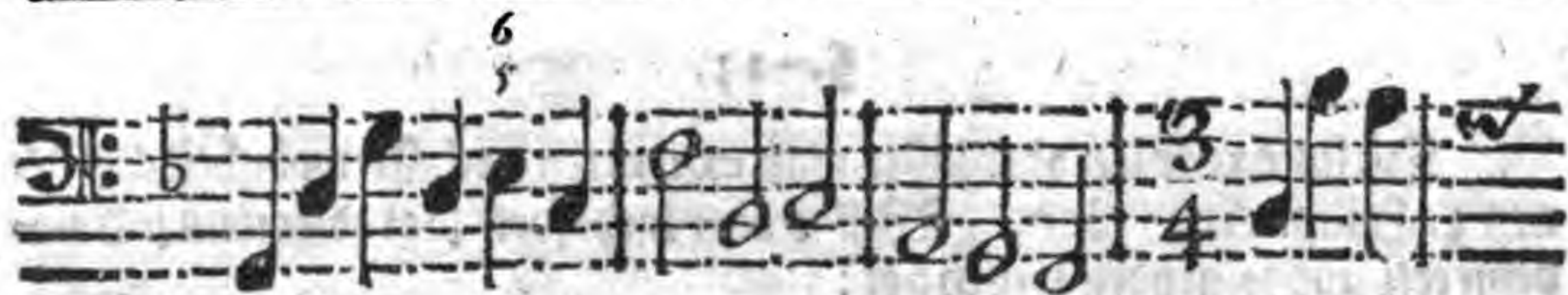


§. 15.

Man exerciret abermahlen dieses in denen gewöhnlichen 3. Haupt-
Accorden; allenfals aber kan ein Incipiente selbst folgendes zu Hülffe
nehmen:





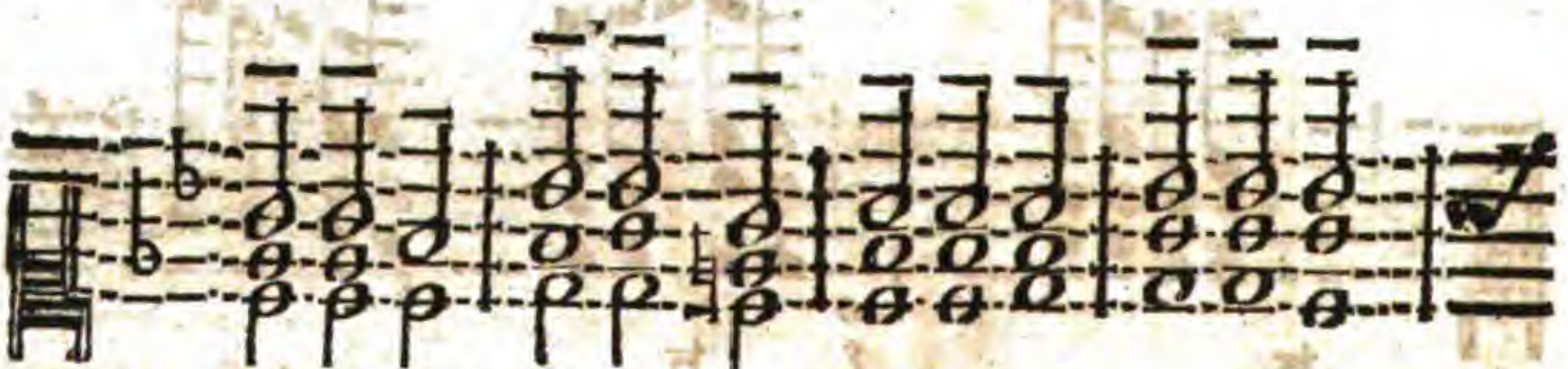


§. 13.

Dieses excciret oder lasset man exerciren nach Gewohnheit aus den
nen 3. Haupt-Accorden. Will es aber nicht fort/ so erholet man sich als
Denn erst aus folgenden Exempel:





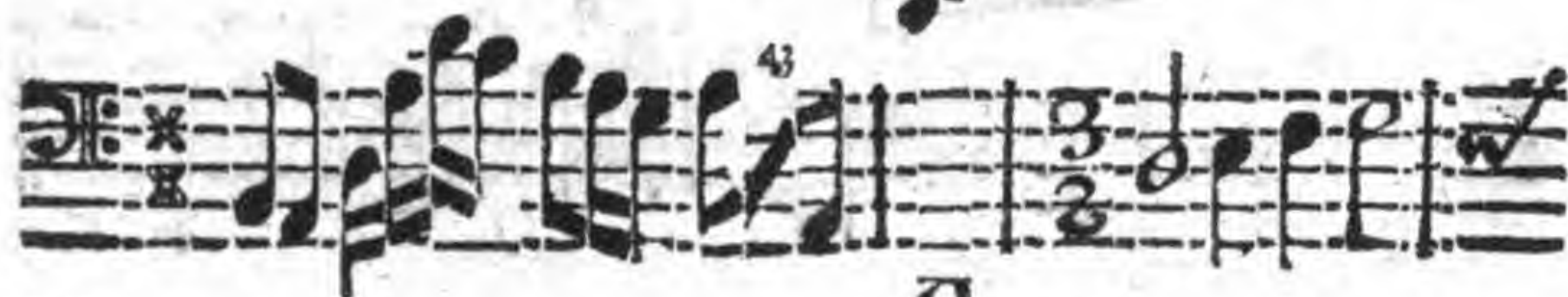






S. 14.

Nunmehr muß ein Incipient auch zwey vorgezeichnete \mathbb{X} gewöhnet werden / deshalb transponiret man das vorige g dur, eine sie über sich in d dur, und saget / daß nicht die geringste Reuerung vorsche / als daß man vor c. und f. nur das ee. und ff. fleißig in Gedächtniß behalte:





§. 15.

Man exerciret abermahlen dieses in denen gewöhnlichen 3. Haupt-
Accorden; allensals aber kan ein Incipiente selbst folgendes zu Hülffe
nehmen:



This page contains a handwritten musical score for two staves, likely for a keyboard instrument. The notation is dense and complex, featuring many chords and rapid passages. The score is organized into four systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several instances of the number '6' written above the notes, possibly indicating a fingering or a specific chord. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and a large bracketed section with a circled '4' above it. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

A musical score for a string quartet, featuring four staves with various musical notations including notes, rests, and a double bar line. The notation is in a historical style, possibly from a 17th or 18th-century manuscript. The staves are arranged vertically, and the music is written in a single system. The notation includes various note values, rests, and a double bar line at the end of the system. The paper is aged and shows some staining.

A handwritten musical score on aged paper, featuring two staves. The notation is in a historical style, with notes and rests clearly visible. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a clef and a key signature. The second staff also begins with a clef. The music consists of several measures of notes, some with stems and some without, and rests. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, with a final measure ending in a double bar line and a repeat sign.





§. 16.

Bissher ist ein Incipiente ziemlich weit in die Semitonia gerathen; derowegen ist es genug/daß man allhier stille steht/ wofern es selbigen bisshero ziemlich sauer ankommen. Derohalben gehet man solchenfalls gleich zum folgenden fünfften Capitel/ und verspähret die nechstfolgenden §. §. dieses Capitels/ biß sich ein Incipient die bisherigen leichtern Töne, durch etliche General-Basse glücklich in die Faust gebracht. Wozu man denn Kirchen-Grücken/ Sonaten und andere mit Signaturen bezeichnere

Ⓒ

Basse

Basse aussuchen kan; wovon das folgende Capitel mehr Nachricht geben wird.

S. 17.

Ist aber ein Subjectum vorher schon in der Music nicht unbekandt gewesen/ oder hat selbst Lust die übrigen schwehren Tone vollends zu absolviren so gehet man weiter/ und transponiret das vorige D dur, die 5te über sich in a \sharp : Da es denn altezeit bey der Regel bleibt / daß nichts neues zu lernen sey / als die vorgezeichneten \sharp wohl zu observiren:

The image displays four staves of musical notation, each representing a different application of chords in G major. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and accidentals.

- Staff 1:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. Above the staff, the number '6' is written above the first measure, and '98 6' is written above the last measure.
- Staff 2:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. Above the staff, the number '6' is written above the first measure, and '76' is written above the fourth measure.
- Staff 3:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. Above the staff, the number '4' is written above the fourth measure, and '6' is written above the last measure.
- Staff 4:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. Above the staff, the number '6' is written above the first measure, and '6' is written above the last measure.





S. 18.

Solches wird gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorden exerciret:
allenfalls aber und wenn es zu schwer fallen wolte / nimmet man folgendes
zu Hülffe:







The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, each featuring a complex chordal structure with multiple notes. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, each featuring a complex chordal structure with multiple notes. The system is marked with a '6' above the first measure and a '76' above the third measure, with a '*' symbol above the '76'.



The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, each featuring a complex chordal structure with multiple notes. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, each featuring a complex chordal structure with multiple notes. The system is marked with a '43' above the third measure and a '*' symbol above the '43'.



The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, each featuring a complex chordal structure with multiple notes. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, each featuring a complex chordal structure with multiple notes. The system is marked with a '6' above the first measure and a '*' symbol above the second measure.

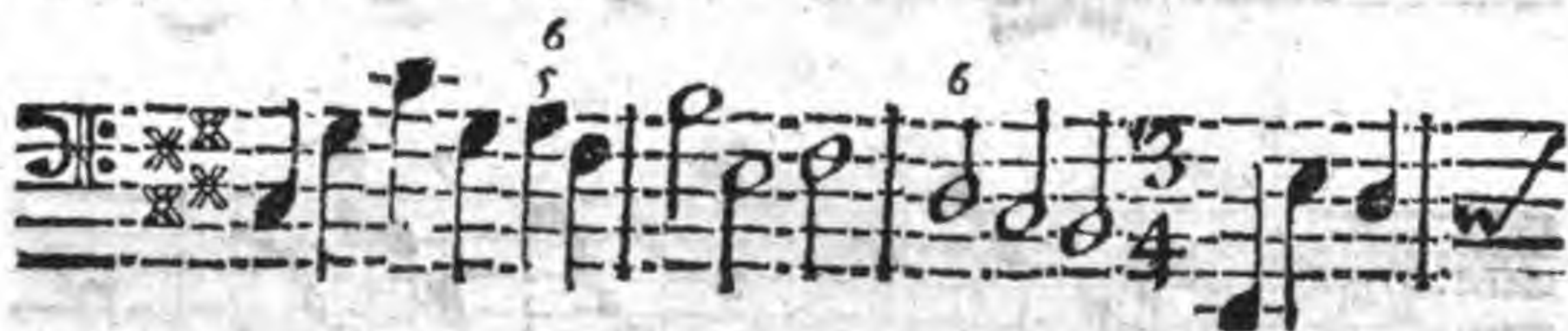




§. 19.

Man fährt ferner fort zu dem schwersten mit Signis Chromaticis bezeichneten Tone, (welcher nemlich am meisten gebräuchlich) und transponirt das a * ferner eine 5te über si h in e dur; also nach alter Gewohnheit nichts neues zu lernen / als daß man wiederum ein * mehr als in vorigen a dur zu observiren hat. Die Transposition ist folgende:







§. 20.

Durch die Haupt-Accorde genau exerciret / und allenfals folgen
den Tröster um Nacht gefragt:



The image displays a handwritten musical score on two staves, likely for a lute or guitar, as indicated by the lute-shaped clef on the left of the first staff. The score is organized into three systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The first system features a treble staff with a lute clef and a bass staff with a C-clef. The second system continues the notation with similar clefs. The third system also follows the same pattern. The score is written in a historical style, with some notes and accidentals appearing as stylized symbols. The page number '148' is in the top left, and the title 'Von der Application der Accorde,' is at the top center.





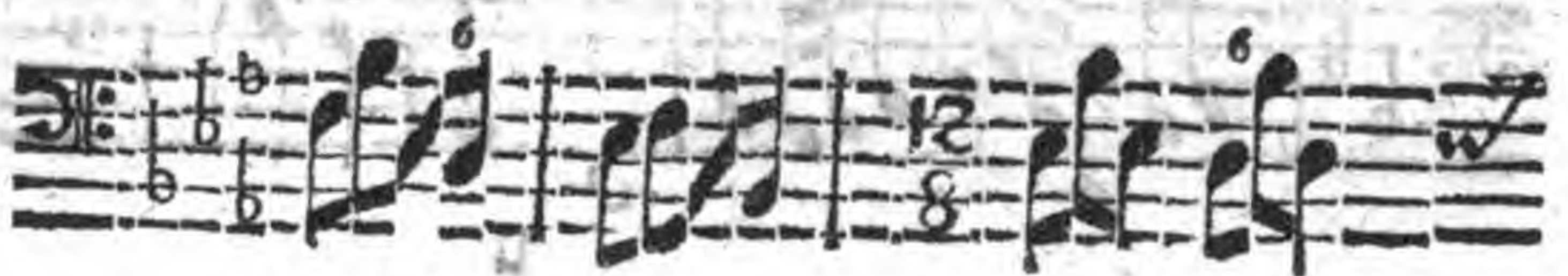




S. 21.

Endlich und zuletzt transponiret man voriges B dur, in dis dur; da denn in diesen abermahl ein b. mehr als in jenen vorgezeichnet wird. Und findet man zwar dergleichen Zeichnungen mit denen dreien b. selten in dis dur, sondern es wird vielmehr das b. in a. erstlich bey denen Noten marquiret: jedoch weil diese Zeichnung eben dieselbige ist / welche das oft vorkommende f moll zu haben pfleget; so muß man sie auch hier mitnehmen:







§. 22.

Hier muß ein Lehrbegieriger seiner Seelen den letzten Stoß geben/und dieses Exempel gleichfalls durch die 3. Haupt-Accorde wohl exerciren. Die Schwierigkeit steckt allein in denen vorgezeichneten Signis, weiter bleibt es bey den alten Löchern. Allenfalls findet man das Asylum in folgenden:



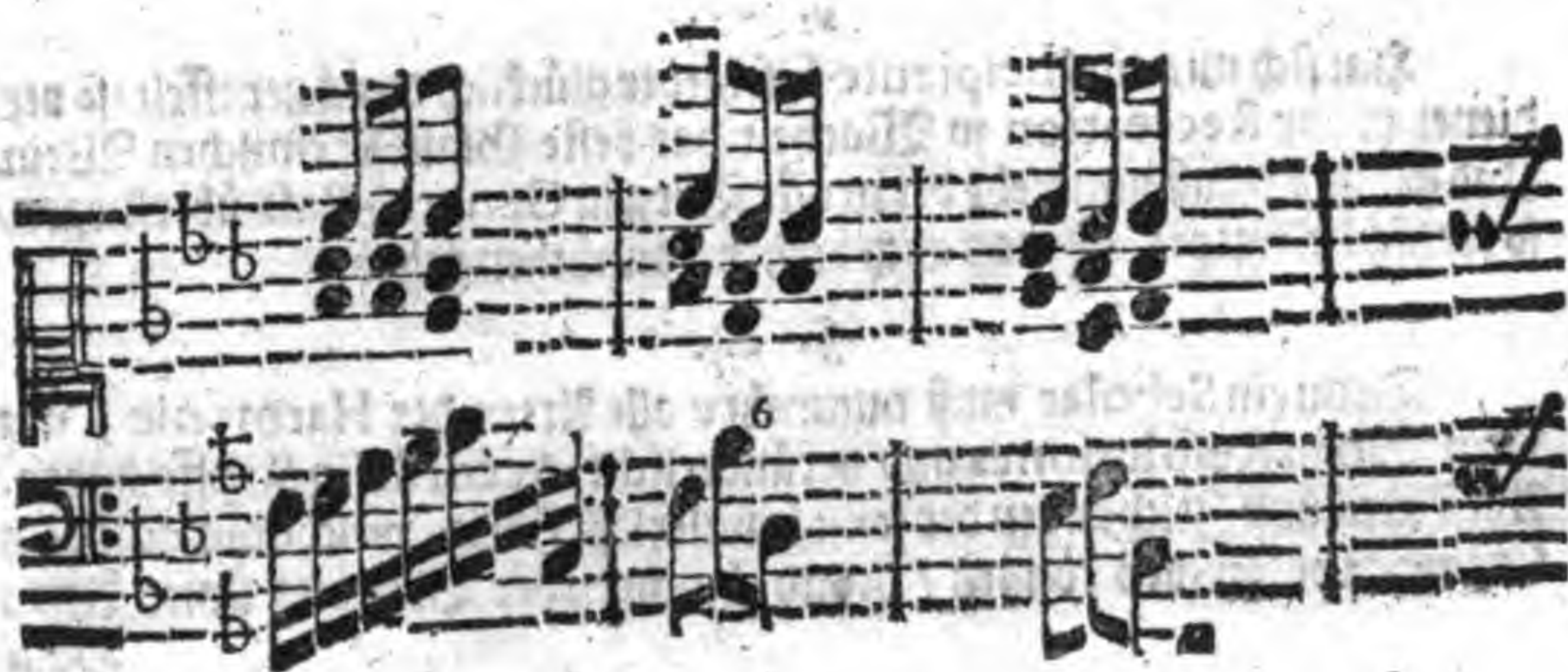
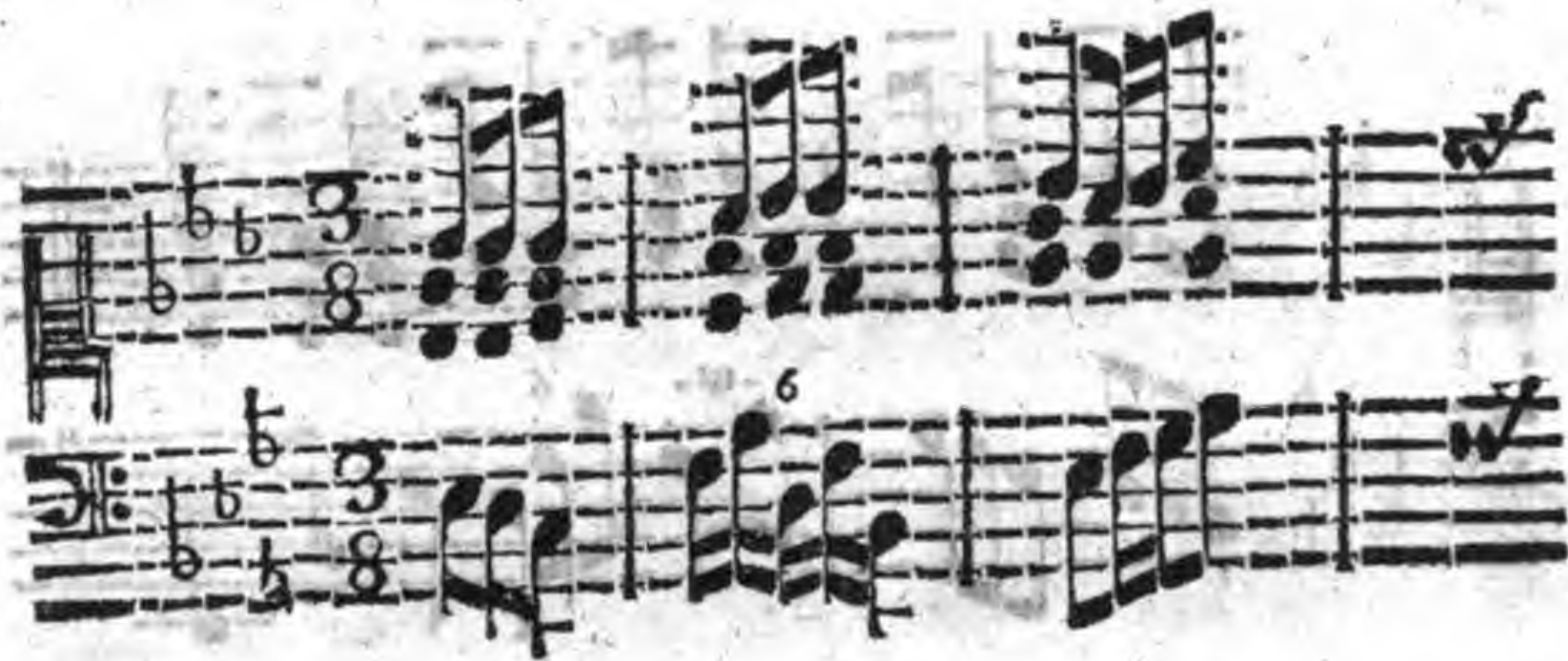












The musical score is divided into two systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a 12/8 time signature. The second system begins with a 6/8 time signature. The music is composed of arpeggiated chords and single notes, with some measures marked with a '6' or '7' above the staff, likely indicating fingerings or specific chord applications.

S. 23.

Hat sich nun ein Incipiente bis hieher glücklich durchgerafftelt / so verdienet er zur Recreation in Warheit das beste Glas Rheinishen Wein. Und gewiß ist / daß nunmehr der größte Berg in General-Bass überstiegen / so wenig Principia. als man auch bisher vonnöthen gehabt.

S. 24.

Denn ein Scholar muß nunmehr alle Arten der Harmonie, alle Signaturen / Resolutiones und veränderliche Accorde in Kopffe haben. Alle Arten und Zeichungen der sonst so vielerley Tone, welche nur auff dem Clavier vorkommen können / seynd ihm nach der Ordnung unter denen
Hans

Händen gewesen; und kurz / durch die so öftere Wiederholung der Signaturen / der 3. Haupt-Accorde und der vielen Töne muß er nothwendig sich in denen Fundamentis des General-Basses wohl und feste gesetzt haben:

Das V. Capitel.

Von dem fernern Exercitio eines Incipienten / wie auch insonderheit von manierlichen General-Bass.

§. 1.

Fraget nun alhier ein Incipient, was ihm noch fehle in Erlernung des General-Basses? Antwort: Nichts / und alles. Nichts oder doch wenig fehlet ihm / weil die ganze Wissenschaft oder Theoria des General-Basses in denen bisherigen wenigen Regeln / und derselben kurz gesuchten Application beruhet.

§. 2.

Alles fehlet ihm; weil die bloße Theoria einer jedweden Kunst ohne die dazu kommende Praxis gar nichts bedeutet. Und also mangelt noch das Beste / nemlich / daß man die bisher erlernten Regeln und derselben gegebene Application so lange practicire und exercire, biß alle Accorde, Signaturen und Töne dergestalt in der Faust seyn / daß man gar nicht mehr suchen oder sich bedencken / sondern gleichsam alles blindlings und augenblicklich auff dem Clavier zu finden wisse. Ausser welchen großen Exercitio niemand capabel, wenn er auch der beste Theoreticus ist / weyß / 3. Zeilen General-Bass extempore zu spielen / welches doch nothwendig erfordert wird.

§. 3.

Weilen nun also auch in dieser Kunst die Praxis das beste und größte Theil von dem General-Bass ausmachet: so fraget sich nicht unbillig / wie und welchergestalt ein nützlich Exercitium entweder ein Incipiente mit sich

sich selbst/oder ein Maitre mit diesen/wenn er sich nicht selbst helfen wolte oder könnte/anzustellen sey?

§. 4.

Eigentlich läßt sich allhier keine gewisse Special-Regel und Ordnung vorschreiben; weil die Ingenia mancherley / und man diesen auff solche/jenen aber auff andere Art helfen kan.

§. 5.

Solchergestalt aber müste man vorhero judiciren/ wie sich ein Incipiente bey dem bisher erklähten Methodo informandi befunden; und was ihm also noch fehle oder nicht.

§. 6.

Jedoch weil die ohne dis auff dis Naturell eines jedweden Menschen gegründete Music keine Schulen/ Gymnasia oder Academien hat/ allwo sich ein Lehrer Gelegenheit nehmen kan/ auff den Unterscheid der Ingeniorum Achtung zu geben: so muß man auch hier bey einen vortheilhaftigen General-Methodo verbleiben.

§. 7.

Ein Incipiente aber darff sich allezeit bey jedweder Kunst gratuliren/ wenn er versichert ist / daß er nicht confuse, und etwan von Italien nach Frantreich/ über Pohlen und Moscau geföhret wird.

§. 8.

Wir wollen also unsere unvorgreiffliche Gedancken an Tag legen/ was nunmehr vor ein Exercitium practicum anzustellen sey: welches auch hauptsächlich der bisherigen Methodo, und gegebenen Principiis correspondiren muß.

§. 9.

Man läßt also das erste Exercitium dieses seyn/ daß man etliche Ritzen-Stücken/ Sonaten, oder auch wohl Theatralische Arien aus verschiedenen Tönen wechselsweise dur und moll nachgefallen / (jedoch mit jederzeit dabey gezeichneten Signaturen) zur Hand nimmt / und zwar nach und nach aus leichtern und gradatim etwas schwehrrn Tönen, nach Be-
findung

findung der Capacität eines Incipienten. Gleichwie auff solche Art in vorhergehenden Capitel verfahren worden.

§. 10.

Und nunmehr erst bey Anfang dieser Arbeit ist es Zeit / daß ein Incipiente wisse / wie man bißhero alle gegebene Exempel durch die 3. Haupt-Accorde bald in der Höhe bald Tieffe des Claviers exerciret / nicht um des Willen / als solten und müsten alle Musicalische Stücke und General-Basse auff so vielerley Art gespieler werden ; sondern nur / damit man alle Accorde, Signaturen und Tone, oder mit einem Worte / das ganze Clavier dergestalt in Kopff bekomme / daß man nunmehr geschickt sey / den General-Bass anzufangen und fortzuspielen / es gerathe die Hand gleich entweder mit Willen / oder aus einem blossen Glücksfall in diesen oder jenen Haupt-Accord, in die Höhe / Mittel / oder Tieffe des Claviers.

§. 11.

Derowegen lästet man nun die bißher gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde gänzlich weg / und exerciret hinführo die General-Basse nur auff eine einzige Art mit Observirung dieser Haupt-Regel.

§. 12.

Daß die Hand auff dem Clavier niemahls allzu hoch / und nicht über c oder selten e : auch nicht über die massen tieff kommen / sondern fein in Mittel des Claviers ohne unnöthiges Springen und übereiltes herum vagiren sich aufhalten müsse.

§. 13.

Hat man nun etliche Bässe fleißig exerciret / nun mercket / daß das Clavier ziemlich in der Gewalt sey / so ist es nunmehr Zeit auff einen zierlichen General-Bass zu dencken / und dasjenige von Manieren / was sich bißhero nicht hat wollen beyherführen lassen / nachzuholen.

§. 14.

Vor allen Dingen fänget man an die Melodey des General-Basses oder die obere Stimme zu corrigiren / wofern ein Incipient ohne einen förmlichen Arbitum immer in einen Tone sollte liegen bleiben. Also würde folgendes Exempel nicht wohl gespieler auff diese Art.

The image displays a handwritten musical score on aged paper, titled "Von dem Exercitio eines Incipienten," with the page number "164" in the upper left corner. The score is organized into six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system begins with a C-clef on the first line of the treble staff and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and ornaments, particularly in the bass staff. The second system features a treble clef and a common time signature, with a "6" marking above the first measure. The third system uses a treble clef and a common time signature. The fourth system features a treble clef and a common time signature, with a "6" marking above the first measure. The fifth system uses a treble clef and a common time signature. The sixth system features a treble clef and a common time signature, with a "6" marking above the first measure. The notation is dense and includes many ornaments, particularly in the bass staff. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.



S. 15.

Dergleichen Art zu spielen fället dem Ohren eines Music-verständigen sehr verdrießlich / zumahl wo etwan solo gesungen / oder schwach dazu mit Instrumenten gespielt wird / und folgar das Accompagnement eines General Bassisten vor andern vorstehen kan.

S. 16.

Dahero wird obiges Exempel gang anders lauten / wenn ein besserer Ambitus, wie aus folgenden zu ersehen / gesucht wird:



NB.





NB.

NB





6



S. 17.

Nächst diesen gewöhnet man sich an / bey denen geschwinden Noten des General-Basses unterweilen Tertien mitzugehen / die Gelegenheit hierzu mag sich in der obern / mitlern oder untern Stimme angeben. Denn solches macht den General-Bass oftmahls um ein grosses förmlicher. *Be- siehe das nachstvorhergehende Exempel.*

S. 18.

Aus diesen Principio zeigt man / was die Septima in transitu sey. Nämlich bey auffsteigenden Steln läset man gern die Tertia mit dem Basse fortlaußen / da hingegen die vorige Octava liegen bleibt / und numehr also ein Septima in transitu wird. *S. E.*

An statt daß man folgende Zeile ordinaire also spielet:

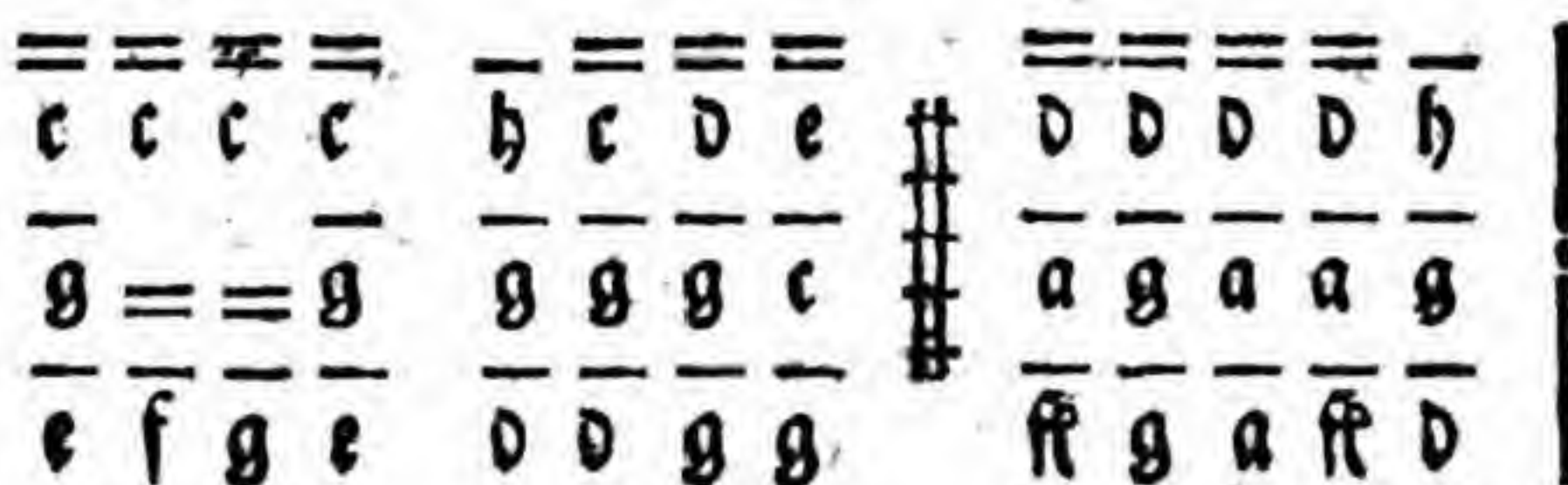
101 2

3

Go



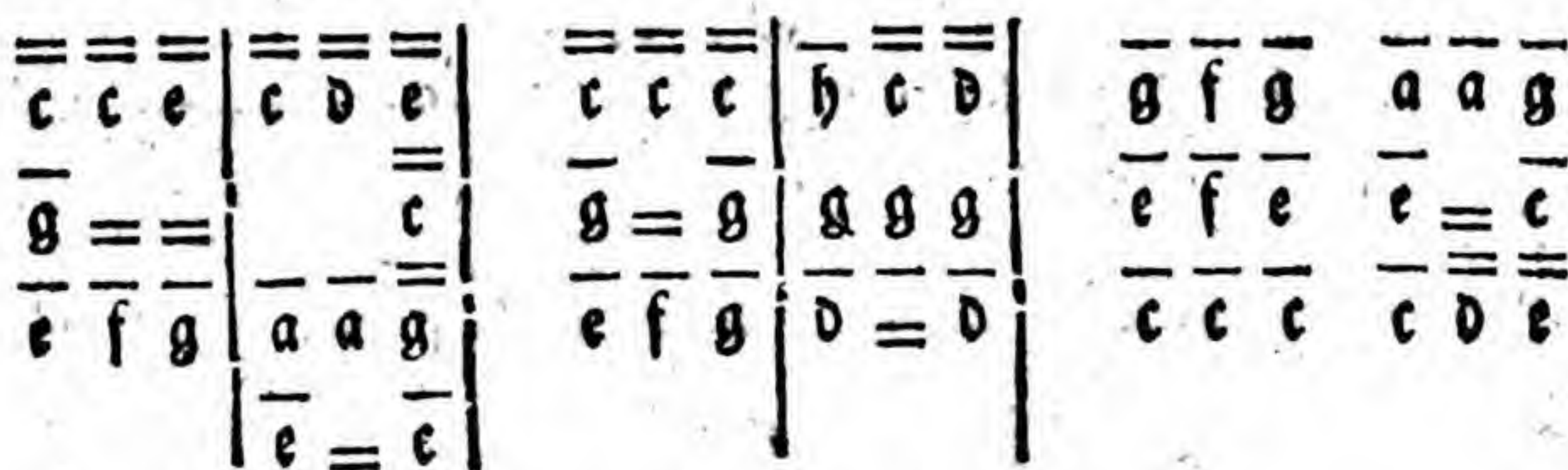
So lautet es nach letzter Regel durch die Septima in transitu also viel besser:



§. 19.

Gleichwie nun abgelehret worden/ daß in allen Tripel-Tacten diejenigen Noten, von welchen der Tripel seinen Nahmen führet/ eben also tractiret werden/ wie die 8tel in langsamen Tacte: also gilt auch in allen Tripel-Tacten die Regel von der Septima in transitu; folgar werden folgende Exempel ordinar benfegte Art gespielt:

§. 10.



§. 20.

Nächst diesen sucht man über vorige hier und da noch sonst eine Manier mit einzuschleusen. Zu welchem Ende Anfangs die Leichtesten vor einen Incipienten ausgesuchet werden.

§. 21.

Die Mordante kan 3. E. jederzeit in der Mittel-Stimme von einem Incipienten angebracht werden; Und dieses gar öfters. Wir wollen sie in folgenden Exempel mit diesen Signo II zeichnen:



S. 22.

Sie kan auch/gleichwie alle Maniren überhaupt/ in der obern Stimme angebracht werden / wenn man den Scholaren nunmehr dahin ansehet / daß er zuweilen die Hände theilen / und also in der rechten Hand 2. Stimmen/und in der Lincken gleichfalls zwey/führen lernet. 3. E.

Rechte Hand.

				tr.
<u>h</u> <u>a</u> <u>d</u> <u>h</u> <u>h</u> <u>c</u> <u>d</u>		<u>h</u> <u>c</u> <u>c</u> <u>h</u> <u>c</u>		
<u>a</u>		<u>g</u>		<u>g</u>
<u>g</u> <u>ff</u> <u>ff</u> <u>g</u> <u>g</u> <u>a</u> <u>ff</u>		<u>g</u> <u>e</u> <u>d</u> <u>e</u>		
////		////		
<u>d</u> <u>d</u> <u>d</u> <u>d</u> <u>e</u> <u>e</u> <u>d</u>		<u>d</u> <u>c</u> <u>d</u> <u>c</u>		

Lincke Hand.

S. 23.

Das Trillo kan man sonderlich in Cadenzen so wohl in der Mittels als Ober-Stimme (wosern alhier die Hände getheilet werden) brauchen. 3. E.

<u>h</u> <u>a</u>		<u>h</u>		<u>c</u> <u>c</u> <u>h</u>		<u>c</u>
<u>g</u> <u>g</u> <u>ff</u>		<u>g</u>		<u>g</u> <u>g</u>		<u>g</u>
<u>d</u> <u>d</u>		<u>d</u>		<u>e</u>		<u>e</u>

4^{te}

S. 24.

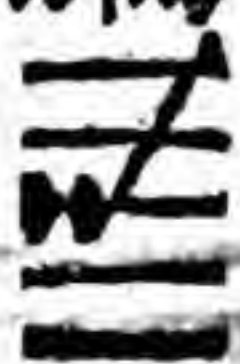
§. 24.

Wiewohl auff dem Clavicimbal, Spinetten und dergleichen Instrumenten läßt das Trillo nicht allzeit so gut/als wie auff den Pfeiffwerck der Orgeln und Clavier; denn die meiste Kunst jene wohl zu tractiren/ bestehet in den Exercitio, die Noten mit guter Art zu brechen oder zu theilen; worbey ein gutes Arpeggio viel Dienste thut.

§. 25.

Gedoch können auch die gewöhnlichen Manieren auff keinen Clavicimbal oder Spinett meistens wegbleiben; Und also fahren wir weiter fort auff etliche special Manieren / welche nur bey gewissen Intervallis, nicht aber allenthalben/ gleichwie die obigen/ können employret werden.

§. 26.

Solches seynd/ nemlich noch diese drey / so nöthig seyn können vor einem Anfänger: nemlich der Transitus oder der Durchgang aus einer Tertia in die andere: Die Superjection oder der Überschlag / wenn zwey Noten per Tonum abwärts steigen/und man schläget mit der ersten Note noch aufwärts: Drittens die Schleiffung / welche so wohl in der über sich springenden Quarta, als in der aufsteigenden Secunda zweyer  Noten kan gebraucher werden / und also gezeichnet seyn mag:

§. 27.

Und zwar ist dieses alles von der obern Stimme des General-Basses zu verstehen/ da man also sehen muß/ was sich im General-Bass vor ein Ambitus in selbiger angiebet / und wo also eine von diesen Manieren kan angebracht werden. Solches alles kan nicht deutlicher als durch Exempel gegeben werden. Und also den Fall gesetzt/ man wolte folgendes Exempel in General-Bass also spielen:



So kömmt der General-Bass viel geschickter heraus/ wenn man nicht mehr als die bisherigen sehr wenigen und leichten Manieren/ nebst einen geschickten Ambitu, dabey auff folgende Art zu emploiren suchet:





6 6



S. 28

Wiewohl die Manieren lassen sich besser oculariter zeigen / als auff dem Pappier. Indes hat ein Incipiente an obigen gar sehr genug / ob sie gleich kaum das grosse A. von der Art zierlich zu spielen ausmachen: Das Ubrige muß man in den langen Exercitio und in der Kunst suchen / wie eine Part: e auff dem Clavier zierlich zu spielen sey; denn in General-Bass und überdis auff dem Clavicimbal ist es / zumahl bey voller Music, ohne dis fast überflüssig. Wiewohl man sich doch darinnen nicht muß verrathen lassen.

S. 29.

Bissher seynd wir stetig in ordinairen Tacten, und derselben gewöhnlichen Zeichnungen geblieben: nunmehr aber wird noch dieses einzige zu erinnern seyn / daß man alhier seinen Scholaren zum Valet der Instruction annoch solche General-Basse vorlegen müsse / worinnen allerhand Changement des Tactes vorkömmt / folghar auch die Regeln nicht selten changiren / welche oben von denen geschwinden Noten überhaupt gegeben worden.

S. 30.

Die erste Art von dergleichen Tacten ist das so genannte Allabreve,
almo

allwo wegen der geschwinden Mensur die 4tel / als wie sonst die 8tel / und die 8tel / als wie sonst die 16theil tractiret werden. Also:



S. 31.

Gerner gehöret hieher der Ouverture-Tact, welcher dem Allabreve in der Mensur fast gleich gesetzt wird. Jenesfalls werden die 4tel gleichfalls wie sonst die 8tel / und die 8tel wie die 16theil gespielt:



§. 32.

Jedoch beruhet viel in dergleichen Tacten auf dem Gehöre und Judicio des General-Basisten. Denn weil Z. E. einen Componisten frey stehet in gewissen Suiten der Ouverteur, ob sie gleich den ordinair geschwinden Ouverteur-Tact behalten / dennoch auff jede Note eine à parte Harmonie zu componiren / und also jeder Note ihren sonst gewöhnlichen Valorem zu lassen: so muß sich solchenfalls nothwendig auch der General-Basiste darnach einzurichten wissen / damit er mit seinen Accompagnement nicht dissoniren möge.

§. 33.

Also muß Z. E. folgende Bouree, ob sie schon Ouverteur-Tact hat / dennoch all'dinair tractiret / und bey jeden 4tel ein à parter Accord angeschlagen werden / welches so gleich aus dem Gehör / oder aus der darüber gesetzten Melodey erhellet: Z. E.

Bouree.

The musical score is written on four staves. The first two staves are for the treble and alto clefs, and the last two are for the bass and tenor clefs. The music is written in a historical style with various note values and rests. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody. The third and fourth staves are for the bass and tenor parts, also in 2/4 time, and they provide harmonic support to the upper parts.



S. 34.

Endlich kan man sich auch bey den sonst ungewöhnlichen Zeichnungen der Tacte umsehen / als da ist $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ / deren aber die ersten drey Arten der Tacte nicht anders als der langsame Tact, der $\frac{1}{2}$ aber wie $\frac{2}{3}$ tractiret werde; und finden wir also allhier nichts zu annotiren.

S. 35.

Gleichwie aber das Allabreve und die Ouvreteur den langsamen Tacte geschwindere Mensur geben / als er ordentlich und von Natur hat: also giebt auch es in der Music gewisse eingeführte Wörter / welche dazu gezeichnet oben den gewöhnlichen langsamen Tact noch ein langsamer Tempo geben / als er von Natur hat. Z. E. Es steht unter einer Aria: Adagio, Adagiosissimo, Affettoso, Larghetto, Andante, und so fort.

S. 36.

Auf solchen Fall chargiren oftmahls auch die Noten dergestalt / daß die 8tel als 4tel müssen tractirt werden / und nach sonst der gewöhnlichen Regeln keine Note durch passieren kan. Z. E. Folgende Zeile wird ordinair also gespielt:



S. 37.

Wenn aber der Componist ein Affettuoso oder sonst etwas sehr langsames auf diesen Bass gesagt hätte / welches er durch das darunter geschriebene Adagiosissimo angedeutet haben wolte: so würde es schlimm genug dissoniren / wenn der General-Bassiste bey seiner gewöhnlichen Regel bleiben / und das andere Stel allzeit durchgehen lassen wolte / wie in obigen Exempel; Folgar müste selbiges also gespielt / und jede Stel à part mit einen neuen Accord angeschlagen werden:



S. 38.

Dass gleiche Art müste solchensalß der 2 und 3 wieder die ordinaire Regel gespielt werden. S. C.

Adagio.

6 6 6 6

Affettuoso.

6 6



§. 39.

Daß bißweilen in Concerten/ Sonaten/ auch in Ouverteuren dabey geschriebene presto oder prestissimo, machet nicht selten aus einen langsamen Tacte geschwinden Ouverture-Tact. Und kurz: man muß vielmahls nicht so wohl die geschriebene Noten, ob sie geschwind oder langsam scheinen; als vielmehr das Tempo ansehen / ob nemlich dieses aus sonst geschwinden Noten langsame / oder aus sonst langsamen geschwinde Noten mache. Als denn lassen sich die von dieser Materie oben gegebene Regeln ohne alle Kunst gar leicht appliciren / auff Art wie bißhero gelehret worden.

§. 40.

Wiewohl/ ich besinne mich/ daß wir in dieser Section allein von dem General-Bass mit Signaturen haben reden wollen / folgar præsupponiren wir / daß biß dato bey solchen extraordinairnen Veränderungen der Mensuren/ und frembden Bezeichnungen der Tacte, dergleichen Species in solchen Bässen nicht so leichte weggelassen seyn. Und solchenfalls kan man §. 29 usque §. fin. h. cap. biß zu folgender Section, allwo exprofesso von dem General-Bass ohne Signaturen gehandelt wird/ nach Gefallen versahen.

Unde

Andere Abtheilung

Von

Der vollkommenen Wissenschaft
des General - Basses,

Das I. Capitel.

Von dem General-Bass ohne Signaturen/
und wie selbige sonderlich in Theatralischen
Sachen zu erfinden.

§. 1.



Bisher ist allein vor Anfänger geschrieben worden: nunmehr
aber werden wir mit denjenigen zu thun haben / welche allbe-
reit einen mit gewöhnlichen Signaturen bezeichneten Gene-
ral-Bass dergestalt in die Faust gebracht / daß sie sich zum we-
nigsten einiger Perfection hierinnen mit Wahrheit rühmen
können.

§. 2.

Ausser diesen Præsupposito wird einen Lehrbegierigen nicht wenig
von folgenden schwehr zu verstehen und zu practiciren seyn. Und es ist
auch vernünftig / daß man eher Buchstabiren können / als lesen lernen
muß.

§. 3.

Gleichwie nun die General-Bässe in Kirchen-Sachen/Sonaten und
dergleichen allezeit und dieses vor rechtswegen mit Signaturen bezeichnet
werden / (es müste denn ein Virtuose sich unterstehen/einen ohne Signatu-
ren bezeichneten General-Bass entweder zum Plaisir oder bey vorfallender
Noth-

Nothwendigkeit bloß nach seinen Musicalischen Gehör und Judicio zu spielen : welches ceteris paribus gar wohl möglich) also ist es hingegen mit dem Theatralischen Stylo ganz anders beschaffen.

§. 4

Denn da werden uns Arien und Recitativ-Cantaten oder ganze Opera vorleget / allwo der General-Bass sehr wenig oder vielmehr gar keine Signaturen über sich führet / und der General-Bassiste bloß mit dem oft unzulänglichen Vortheil vergnügt seyn muß / daß die Vocal-Stimme jederzeit darüber geschrieben stehet. Das übrige kommt auf Kunst und Gehöre an / welches beydes schon bey denjenigen præsupponiret wird / welcher sich unterstehet dergleichen Sachen zu accompagniren.

§. 5

Solchergestalt müssen wir also der Composition näher treten / und sehen / ob es nicht möglich sey / nach gewissen Principiis einige kurze Regeln zu geben / wie der Theatralische Stylus oder der General-Bass ohne Signaturen zu tractiren sey ?

§. 6.

Hierinne ordentlich zu verfahren / so hat man zweyerley zu erwägen :

1. Was es vor Signaturen seynd / welche erfunden werden müssen ?
2. Wie und auf was Art selbige zu erfinden ?

§. 7.

Die erste Frage ist um so viel leichter zu beantworten / als die andere schwerer ist. Es seynd nemlich alle diejenigen Signaturen zu erfinden / welche uns bisher in der ersten Abtheilung dieses Buchs über den General-Bass ausdrücklich vorgeschrieben worden : welche waren die

6

6. 43. 7. 9. 5. 4. 5. und dergleichen.

Befiehe S. 71. c. 2. der ersten Abtheilung.

§. 8.

Alle diese oder sonst im General-Bass gebräuchliche Signaturen aber können auf dreyerley Art erfunden werden

1. a

1. Aus

1. Aus der über dem Bass allezeit stehenden Vocal-oder Instrumental-Stimme.
2. Aus etlichen leichten General-Regeln.
3. Aus etlichen wenigen Special oder Composition-Regeln.

§. 9.

Das leichteste gehet billig voran / wenn wir sagen / daß die Signaturen vor allen Dingen/ aus der darüber stehenden Stimme zu suchen seynd. Und dieses gehet vornehmlich die Resolutiones und Dissonantien an/ welcher nirgends anders als aus der darüber stehenden Stimme hergehohlet werden können.

§. 10.

Dieses aber ist gar kurze Arbeit; denn wenn 3. & in General-Bass der Clavis D. in der Vocal-Stimme aber c. steht/ so weiß man/ daß dieses die 7. sey / zu dieser gehören 3. und 5. welche man also zusammen anschläget/ und verfähret nach denen Principiis, wie aus der ersten Abtheilung des Buchs bekandt. Also wenn in Bass ff / in der Vocal-Stimme wieder c. oder in Bass d / in der Vocal-Stimme ge. steht / so weiß man / daß jenes c. die 5. sey / welche 3. und 6. zur völligen Harmonie hat: Dieses aber die 4. zu d / welche 2. und 6. bey sich führet; und also schläget man den völligen Accord, und verfähret wie schon bekandt.

§. 11.

Wir wollen zur Erleuterung ein Exempel hersetzen / in welchen die darüber gesetzte Stimme gar oft aus den ordinairen Accord, so wohl in andere Consonantien / als auch insonderheit in die meisten Dissonantien und Resolutiones abweicht:

per che non dirmi un si del Cor Te

(a) (b) (c) (d)

§. 12.

§. 12.

Solte einer nun diesen General-Bass ohne Signaturen accompagniren / so findet er diese also in der darüber stehenden Vocal-Stimme:
Zu der Bass Note

- (a) Stehet oben das *de* statt *e*. also behält man zwar den ordentlichen Accord, es muß aber *Tertia minor* statt der ordentlichen grossen *Tertia* angeschlagen werden.
 - (b) Stehet in der Vocal-Stimme *g*. welches die *6te* ist; hierzu gehöret die *Tertia*, und *Octav*; so ist die Harmonie völlig.
 - (c) Zeiget die Vocal-Stimme / daß man wiederum *Tertiam minorem* nehmen soll.
 - (d) Hat der Soprano *c*. zu *ff* / welche *5te* ist: zu dieser gehöret noch die *3*. und *6*. so ist der Accord wieder richtig.
- NB. Überhaupt ist alhier zu erinnern / daß man sich nichts daran zukehren hat / wenn sonderlich in Theatralischen Sachen die *Dissonantien* und *Resolutiones* nach denen gewöhnlichen Regeln nicht allezeit vorhero liegen / als wie in der





letzten §. oder hernach nicht allzeit accurat resolviren / wie vielleicht unten Exempla vorkommen werden. Der General-Bassiste aber observiret seine Regeln/ und Resolutiones wo es angehen will: gehet es aber nicht an/ so lässet er es dem Componisten verantworten.

(e) Zu dieser Note gehöret in Soprano der Punct von b. welches zu cē. die 7 ist: zu dieser seynd die accordirenden Stimmen 3. und 5 / welche man zusammen anschläget. Die 7 aber nimmt ihre gewöhnliche Resolution in acht.

(Nota Bene: Die obige § oder quinta minor aber muß derwegen zu der 7 gegriffen werden / weilen in unsern Systemate allhier keine rechte oder perfectē 5te vorhanden. Nun aber wird niemand so albern seyn / und zu dieser Bass-Note die perfectē 5te ge. anschlagen / als womit er sich in einen gang absurden Ton verlauffen würde.)

(f) Die Stimme giebt die Tertiam Minorem zum ordentlichen Accord der Bass-Note an.

(g) Zu dem Bass giebt die Vocal-Stimme dē. / nemlich die 7. an / welche in vorhergehender Note schon gelegen. Die dazu gehörigen Stimmen/weil nemlich 7. alleine steht/ seynd 3. und 5. und die 7ma resolviret erstlich über den nach der 8ten Pause folgenden Bass B. / wenn man die zwey nach den Punct folgende 16theil/ wie billig / vor eine Manier annehmen will.

no, per che non dirmi un fi

(k) (l) (m) (n) (o)

(p)

- (h) Der Soprano giebt gleichfalls wieder die 7. d. an zum Basse, welche 3. und 5. hat / und gleich vorigen in folgender Note resolviret.
- (i) Ist eine dergleichen 7ma zum Basse, und wie die vorhergehende zu tractiren.
- (k) Der Soprano giebt dem Bass 4. an / man erinnert sich / daß hierzu gehören die 2. und 6. so ist der Accord richtig.
- (l) Hat die 6. über sich / hierzu 3. und nach Gelegenheit die 8.
- (m) Hat gleichergestalt die 6. wozu 3. und 8. gehören. Weil aber Soprano mit den folgenden 8tel zugleich die 4te f. zu der Bass-Note c. angiebet / so kan man auch folgenden Accord ers

6
4
wählen, da b 3. über einander zu befinden.

2 a 3

(n) Zu

(n) Zu dieser Note giebt die Stimme 43. an / hierzu gehöret 5. und 8. Die 4. lieget auch schon in vorhergehender Note, ob gleich nicht in der Stimme / doch in der Hand oder im Accord.

(o) Wird die 6. angegeben/ dazu 3. und 8. gehörig.

(p) Zu dieser Note giebt Soprano 6 oder 6 Maj. an ; dazu gehörig die 3. Man kan auch wohl die 4te mit dazu nehmen / weil

6

4

sie mit angegeben wird/gleich obiger Note (m) 3.

(q) Wird wieder 43. nach einander angegeben auf Art der vorhergehenden Note unter. (n)

(r) Die 6te zum Basse.

(s) Die Tertia Min. zum ordentlichen Accord.

(t) Hier schließt Soprano mit den Bass durch die 6te/ und gleich darauf folgende 5te / auf welchen Fall der Accord dieser ist : 43. Hierzu gehöret nach der in ersten Theil befindliche Tabelle die 8. damit ist der Accord richtig. In übrigen hat die 4. in vorhergehender Note schon gelegen / welches in acht zu nehmen.

§. 13

Dieses seynd nun ausser der 3. 5. und 8. des ordentlichen Accordes/ lauter Sätze / Resolutiones und Dissonantien gewesen/ welche man gedachtet.

gedachtermassen nicht anders errathen und erfinden können / als aus der darüber gesetzten Stimme.

§. 14.

Denn so lange einen Componisten frey steht über dieser oder jener Note des General-Basses entweder ein Con-oder Dissonantz, und von beyden diese oder eine andere in seiner Composition zugebrauchen: so lange ist es auch dem General-Basisten nicht möglich/ die Resolutiones und Dissonantien anders zu errathen / als aus der darüber stehenden Vocal-oder Instrumental-Stimme. (Von dem Gehör wollen wir anjeto noch nicht reden.)

§. 15.

Aus diesen Principio sollte nun folgen / daß von rechtswegen diejenigen Dissonantien zum wenigsten über den General-Bass sollten gezeichnet werden/ welche in der Vocal-Stimme nicht zu finden seynd: allein die eingeführte Gewohnheit zeigt auch hier das Gegentheil; und eben dieses giebt einen klaren Beweis / daß derjenige lieber das Theatralische Accompanement zu frieden lassen muß / welcher sich nicht auf seine Perfection, Gehör und Judicium verlassen kan.

§. 16.

Jedoch wir haben uns einmahl vorgenommen zu zeigen / wie ein General-Bass ohne Signaturen zu tractiren sey / und also muß ich denen Incipienten zu gute noch dieses statuiren: Daß der General-Basiste nicht allezeit nöthig habe / alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Dissonantien auf seinen Clavier so accurat zu exprimiren.

§. 17.

Denn alhier frage ich jedweden Music-Verständigen/ ob er mir nicht zugeben müsse / daß auch der aller perfectteste Componiste / Virtuose und General-Basiste nicht alle / etwan in verdeckten Mittel / oder sonst bey einer Music weit von ihm stehenden Stimmen / vorkommende Dissonantien und Minutissima mit seinen Gehör penetriren / und folgar auch nicht auf seinen Clavier exprimiren kan? Woran denn auch endlich gedachtermassen nicht viel gelegen ist/wenn nur der General-Basiste nicht solche Griffe thut / welche bey denen Accompagnirenden übrigen Stimmen gar nicht bestehen können / und folgar gang und gar mit selbigen dissoniren.

§. 18.

§. 18.

Zum Exempel: Es müste derjenige ein schlecht Musicalisches Gehöre haben/welcher (bey seiner darüber stehenden/und indeß etwan poussirenden Vocal-Stimme) nicht begreifen sollte/wenn der völlige Con-

aus der Instrumente indem seiner Note ganz contrairen Accord der einfiele. Also läßt sich eine 7. gar bald Hören/ sie stecke in welche Stimme sie wolle.

§. 19.

Hingegen lasse man es seyn / daß von einem Incipienten diejenige 7. und 9. gar nicht observiret werden / welche ihm die Vocal-Stimme nicht angegeben hat. Es ist wenig daran gelegen. Denn die 7. und 9. leiden gleichergestalt die 3. 5. und 8. bey sich / als wie der ordinaire Accord: und also hat der General-Bassiste mit denen übrigen Musicis nicht dissoniret/ wenn er bey seinen ordinären Accord geblieben ist.

§. 20.

Also ist ebenfalls an der Expression der § nichts gelegen / wenn nur die über dergleichen Noten natürlich stehende 6. allein gegriffen wird. Denn zu der §. gehöret eben so wohl 3. und 6. als wie zu dieser letztern; und also hat der General-Bassiste mit der übrigen Music auch hier nicht dissoniret durch Weglassung der §.

§. 21.

Jedoch muß man auch aus dergleichen vergönneten Freyheiten kein Asylum ignorantiae machen. Denn derjenige/welcher in Clavier mehr Sprünge machen/ und sich zu dergleichen General-Bassen zu Theatralischen Sachen angewöhnen will; der muß sich auch zugleich dahin gewöhnen / daß er so wohl bey einem Solo die einzige / als auch insonderheit bey voller Music allezeit zum wenigsten die obere Stimme / welche ohne die am leichtesten ins Gehöre fällt / dergestalt accurat in die Ohren fassen / daß er alle daselbst vorkommende Dissonantien, Resolutiones und Signaturen/ so viel es möglich ist/genau zu exprimiren suche auf seinen Clavier.

§. 22.

Ja je mehr und accurater ein General-Bassiste alle in einen völligen Con-

Concentu vieler Stimmen vorkommende Con-und Dissonantien bis auf das Kleineste observiren kan : je mehr ist seine / wo nicht allezeit nöthige / doch rühmliche Geschicklichkeit zu approbiren.

§. 23.

Dieses ist also genug gesagt von Erfindung der Dissonantien in einem ohne Signaturen bezeichneten General-Bass. Hinführo werden wir mehr mit Consonantien als der Tert. Maj. * Min. b. und 6. zu thun haben / welche an der Zahl zwar kleiner / an sich selbst aber mehr Fundamenta von der Composition bey sich führen.

§. 24.

Wir kommen also zur andern / und zwar annoch leichtern Art / die Signaturen zu erfinden / welches waren

(1.) Einige leichte General-Regeln.

§. 25.

Dieselben nun nach der Ordnung ohne weitläuffigkeit zu erzehlen / so seynd es folgende:

Reg. 1. Wo zwey Noten um ein Semitonium steigen / so hat die erste Note natürlich die 6te über sich. B. E.



§. 26.

Reg. 2. Wo 2. Noten um ein Semitonium fallen / so hat die andere natürlich die 6te über sich.

§. 27.

Diese beyde Regeln können auch in eine gegossen werden. Nämlich wo zwey Noten um ein Semitonium steigen / oder fallen / da hat die unterste Note natürlich die 6. über sich. Gleichwie aus vorhergehenden beyden Arten der Exempel zu ersehen.

Bb

§. 28.

S. 28.

Reg. 3. Wo 2. Noten eine Tertiam Majorem über sich steigen/ da hat die andere natürlich die 6te über sich. Z. E.



S. 29.

Reg. 4. Fallen aber zwey Noten um eine Tertiam Majorem, so hat die erste Note natürlich die 6te über sich.



S. 30.

Diese zwey Regeln / lassen sich abermahlen fürher fassen: Nämlich wo 2. Noten um eine Tertiam Majorem steigen oder fallen / da hat ordinar die unterste Note natürlich die 6te über sich. Wie aus vorhergehenden beyden Arten der Exempel zu sehen.

S. 31.

Reg. 5. Vor welcher Note ein * oder $\frac{H}{\square}$ steht/ selbige hat natürlich die 6. über sich. Z. E.



S. 32.

Reg. 6. Wenn 2. Noten um eine Tertia steigen oder fallen/deren die eine

ein * oder b. vor sich führet / so muß natürlich eben dieses Signum bey der andern Note auch geführt werden. 3. E.



S. 33.

Und dieses waren also die wenigen General-Regeln / welche gleichwohl nicht selten den meisten Theil eines Musicalischen Stückes oder Aria ausmachen / wo nicht sonderlich mit Dissonantien gespielt wird.

(Nota Bene : Wahr ist es zwar / daß man Exempla in Contrarium findet / allein wer das einen Anfänger zu erst vorsagen will / ehe und bevor er alle Principia ordinaria in Kopffe hat / der handelt wieder das Donum Didacticum, und giebt zugleich an Tag / daß ihm die Studia nicht viel müssen über dem Hals zum Kopffe gestiegen seyn / sonst würde er weit anders raisonniren. Welches mit andern höhern Disciplinen allhier zu beweisen und zu illustriren wäre / wosern es zur Sache diene. Sapiienti sat! Hiernechst wenn ein Incipiente ordentlich nach und nach immer weiter geführt wird / so lernet er endlich selbst eine Regel aus der andern corrigiren ; oder teutscher zu reden : Die Exempla contraria, oder die Exceptiones, (ohne welche keine Regel in der Welt zu finden) geben sich von sich selbst / man darff einen Untergebenen nicht zur Unzeit den Kopff damit warm machen. 3. E. In vorhergehen S. 28. und 29. wurde gesagt / daß bey zwey in die 3. Maj. auff oder absteigenden Noten die Unterste natürlich die 6te über sich habe. Ist man aber nach diesen die nechstfolgende Reg. 1. & 2. special. allbereit vorbeypassiret / so wird ein Maitre mit seinen Scholaren nunmehr schon näher zu judiciren wissen / daß 3. E. in folgenden aus dem

B b 2

A. moll

A. moll gesetzten Exemplis das aus der Tert. Maj. auff und absteigende e :)



nicht mehr die ordinaire 6te / sondern das * über sich haben müsse. Und so in allen übrigen. Wem es angehet der mercke es / und erwäge die Sachen ein andermahl etwas reifflicher.)

§. 34.

Endlich hat man annoch die Signaturen zu erfinden :

3.) Aus etlichen wenigen Special-oder Composition-Regeln.

Da denn der Nahme dieser Regeln selbst angezeigt / daß wir etwas wenig mehr werden zu thun finden / als bey vorigen. Hirgegen haben wir eines Theils allhier keine Anfänger des General-Basses mehr vor uns ; andern Theils flattiren wir uns damit / daß wir durch folgende wenige Regeln nicht ein geringes Licht / von vielen nutzbahren Principiis der Composition selbst erlangen können.

§. 35.

Die erste Regel ist also folgende :

Reg. 1. Special. Der Componiste tractiret ordinair das Semitonium unter denjenigen Tone, worinne er modulirt ; also muß es der General-Bassiste auch observiren. Z. E. So lange man in e, moll modulirt ; so lange muß man ce und nicht c. hören lassen / sonst ist es dem Gehöre zuwieder. Modulirt der Ton in a moll , so ergreiffet man g und nicht g. Bey g dur läset sich lauter ff und bey d dur ce hören / und so durch alle Tone. Also stehet in allen folgenden Noten das *.



§. 36.

Reg. 2. Das Semitonium drunter und die 3te drüber desjenigen Tons, worinnen man modulirt, haben allezeit natürlich die 6. über sich. (Die Raifon fließet eines Theils aus vorhergehender Regel.) Also / so lange man in d moll oder dur modulirt, so lange haben ce und f (oder ff in dur) natürlich/die 6te über sich. In a hat ge und c (oder ce wenn es dur ist) die 6te natürlich über sich. Und so durch alle Töne, 3. E.

Bb 3



§. 37.

Reg. 3. Special. In denen Tönen moll hat die 2de auffwärts ordinaire die δ über sich. (die Raison fließet eines Theils gleichfalls aus der ersten Regel.) Also in d. moll hat e. ordinaire die δ über sich. In a. moll hat h. δ in c. moll das d. und so fort. e. g.





§. 38.

Regul. 4. Special. In allen Tönen moll hat man ordinaire mit der 6 desjenigen Tons, worinne das Stück modulirt, zu schaffen/ wofern sie nicht allbereit mit vorgezeichnet. Z. E. Obgleich in den g. moll nicht zugleich de / nur bißweilen geschieht / vorgezeichnet / so läßt man doch lieber de als e. hören. Ist gleich in d. moll das b. nicht vorgezeichnet / so klingen doch b. nicht / aber h. den Ohren wohl / und so durch alle Töne. Z. E.





§. 39.

In e moll, a moll, h moll und f moll braucht es der Regel nicht; weil schon in den Systemate die \flat . und nicht Maj. steht. Ist also das Gb. mit \flat . das d moll mit \flat . das c moll mit \flat . das f moll mit \flat in den 6ten Ton aufwärts schon gezeichnet / so braucht es der letzten Regel auch nicht.

§. 40.

(Nota Bene : Wolte nun ein Grillenfänger einen Incipienten abermahl alhier confus zu machen suchen/und sagen/das folgendes Exempel nach denen nechst vorhergehenden 4. Haupt-Regeln zwar also recht :



Hingegen auch auf diese Art könne gespielt werden wieder gedachte Special-Regeln :



So dienet obiges §. 33. gegebenes Nota Bene gleichfalls allhier zur Antwort. Zu dem ist ja klahr / daß wenn die Harmonie, wie hier in dem letzten Exempel in der Composition changiret / so fället ja der ambitus eo ipso aus dem d moll, so bald das ordinaire semitonium *et* auch nur einen oder 2. Accorde mit dem *e*. verwechselt wird. Und also muß man auch allhier bey guter Instruction so lange stille schweigen / bis ein Lehrbegieriger durch die unten folgende §. §. §. weiter zur observation des Changerementes der Töne angeführet worden; alsdenn wird solche Schwürrigkeit mit bessern Nutz gehoben. Und dieses heisset eine Sache Methodice tractiren. Ja auf diese Art findet man die besten Præcepta und Systemata in Facultatibus Superioribus, welches dem Herrn zur Nachricht dienet.)

§. 41.

In diesen 4. nächsten Regeln nun bestehet der natürliche Ambitus eines jedweden Tons, wie er von denen Componisten gebraucht wird / und denen Ohren annehmlich fällt. Und also wollen wir ein doppelt Systema verfertigen aus dur und moll, und die Signaturen / wo sie natürlich ihren Sitz haben / zusammen schreiben / nach gedachten Regeln. Da es denn also ausseheth:

The image shows two systems of musical notation on staves. The first system is for 'c dur.' (C major) and the second is for 'A moll.' (A minor). Each system shows a staff with notes and rests, with labels 'Reg. 2.' and 'Reg. 1.' indicating specific rules.

§. 42.

Dieser Ambitus und Signaturen bleiben nun in allen Tönen, dahin wir sie kühlich transponiren wollen:

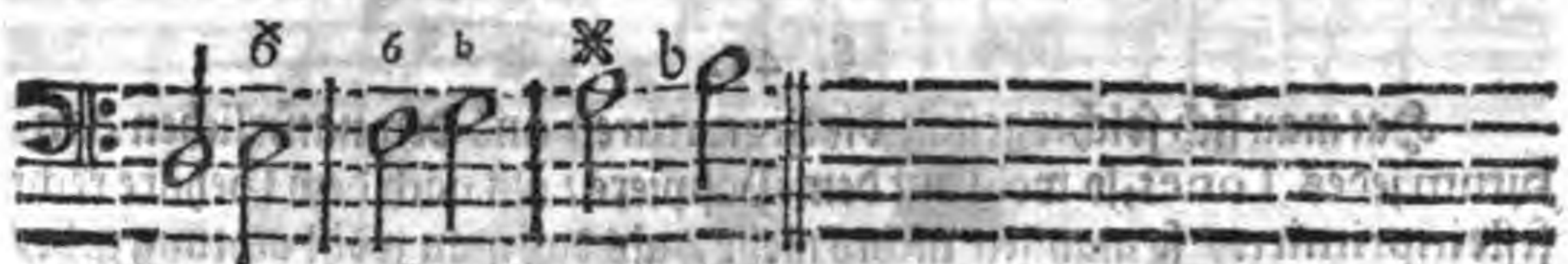
Die Töne dur nach dem Schemate *c dur.*

Cc

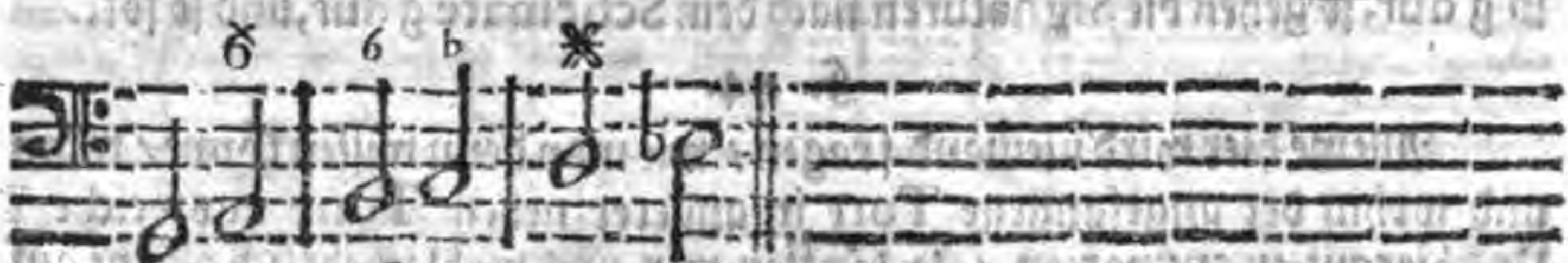
The image displays a handwritten musical score for General-Bass without signatures, organized into eight systems. Each system consists of two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes, with some systems featuring a '6' above the staff. The score is written in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

Die

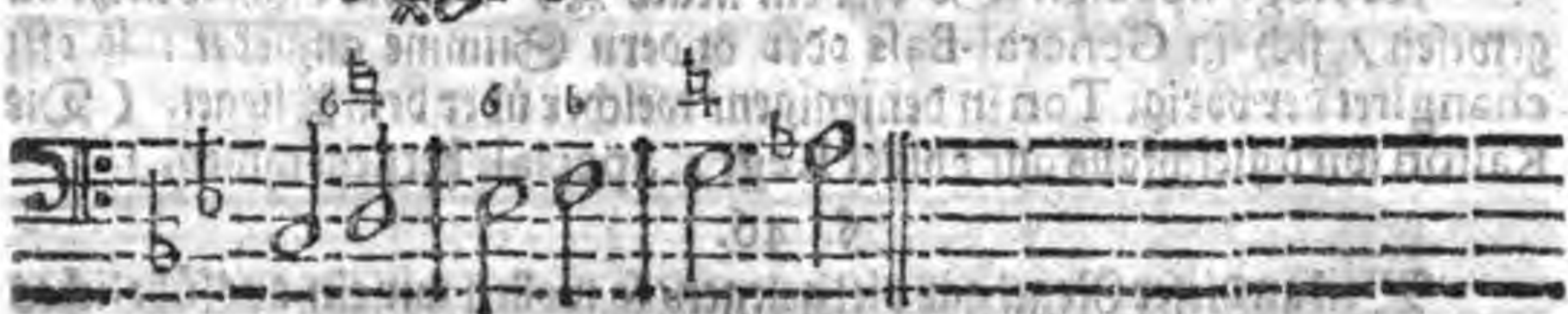
Die Töne Moll nach dem Schemate A moll.



Ref. 4.



Reg 4.





§. 43.

Hat man sich solchergestalt die Signaturen und den natürlichen Ambitus jedes Tones, so wohl auf dem Pappiere / als nach dem Gehöre recht feste imprimiret / so mangelt nichts mehr / als daß man wohl achtung gebe / wohin der angefangene Ton, welcher in einen Stücke gar oft changiret / ausweicher ; und alsdenn fängt man in diesen neuen Töne die Signaturen wieder an / wie sie nach dem Schemate gewöhnlich lauten. B. E. Das Stücke fängt an in d moll , so stehen die Signaturen wie in dem Schemate zu sehen ; so bald es ausweicher in a moll, so gehn die Signaturen wieder nach dem Schemate a moll , weicher der Ton von hier wieder in g dur, so gehen die Signaturen nach dem Schemate g dur, und so fort.

§. 44.

Alleine hier wird niemand fragen / wie man denn wissen könne / wenn und wohin der angefangene Ton in anderer neben Töne ausweiche ? Und hierauf zu antworten / so dürfen wir uns wohl sehrlich alleine auf das Gehöre beruffen / welches zwar bey denjenigen schon ziemlich nach der Music eingerichtet seyn muß / welcher in Erlehrung des General-Basses biß hieher kommen ; und also wollen wir noch folgendes dabey annotiren / welches ausmachet die

\$. 45.

5te Reg. Special. So oft ein neues * / welches bißhero nicht da gewesen / sich in General-Bass oder andern Stimme angiebet : so oft changiret der vorige Ton in denjenigen / welcher über dem * lieget. (Die Raïson wird gleichfalls aus obiger Reg. 1. Special. hergenommen.)

§. 46.

Weil an dieser Regel gar viel gelegen / so wollen wir ein ausführliches Exempel geben / und dabey jederzeit das Changement der Tone anmercken :

Der General-Bass gehet aus dem e dur. So bald aber als in Canto un-
ter der (a) das ff ergriffen wird/ so bald changirt das e dur in denjenigen
Ec 3 Ton,

Ton, welcher über dem Semitonio ff lieget; welcher Ton also/ das g ist. Unter dem (ß) giebet sich wieder ein neues Semitonium dis an / welches bisshero nicht dagewesen; also verwechselt sich der vorige Ton in e. welches e. über dem dis lieget. Bey dem (γ) (γ) werden die bisherigen Semitonia verlassen/ und hingegen giebt sich unter dem (δ) das ge an/ welches den Ton in a. changirt. Zu Bass unter (ε) läst sich wiederum ein neues ~~♯~~ blicken/ also modubirt nunmehr die Melodey in dem darüber liegenden d. Nach dieses Semitonium wird unter (ζ) verlassen / und



hingegen wird b. unter (η) zum Vorschein gebracht / welches die rechte Quarta zu f. wohin der Ton changirt. (Das Semitonium unter f. nemlich e. ist zuvor schon dagewesen/ und also nicht a part zu marquieren.) Nachst diesem wird unter (θ) b. wiederum verlassen/ und h. ergriffen/ als das Semitonium oder die Marque von c dur.

§. 47

Weiß man nun solchergestalt / in welchen Ton jedesmahl der Componiste modulirt: ja weiß man auch ausobigen/ was alsdenn dieser Ton vor natürliche Signaturen hat/ so ist die größte Schwürigkeit gehoben.

§. 48.

Damit aber die Sache und die Application der nächsten gegebenen 5. Special-Regeln noch deutlicher gemacht werde/ so wollen wir nunmehr ein General-Exempel beysetzen / welches gedachte Regeln auf einmahl zusammen

sammen nimmt/und dergestalt erkläret/Daß es keiner weitem Erläuterung brauchen wird:



Der Satz gehet aus c dur, folgar muß über der Note (a) und (b) die 6. gegriffen werden. Nach der andern Special-Regel §. 36. dieses Capitels/oder nach dem Schemate c dur §. 40. hujus Capit.

Die Note (c) giebt g^h an / und marquirt also nach der 5ten Reg. Special. §. 45. daß der Ton in das a. changir, da denn nunmehr die über den Schemate a moll §. 41. stehende Signaturen gelten. Und diesen zu folge wird über der Note (d) (e) und (h) das \sharp gegriffen. Reg. 1. Special. §. 35. h. c. Zu (f) wird die \sharp gegriffen. Reg. 3. Special. §. 37. h. c. Zu (g) gleichfalls die 6. Reg. 2. Special. §. 36.

Bei (i) marquirt das neu vorkommende \sharp daß der Ton nach der Reg. 5. Sp. §. 45. in g. changire. Also gelten alhier und so lange in den g. modulirt wird / die in dem Schemate g dur §. 42. befindlichen Signaturen. Folgar steht über dem (k) (m) die 6te Reg. 2. Spec. §. 36. Über (l) (n) steht das \sharp oder Tert. Maj. Reg. 1. Sp. §. 35.

Die Note (o) bemercket nach der gewöhnlichen 5. Spec. Reg.

(vv) (d)

(u) (x) (y) (z) (a) (3) (γ)

(e) (2) (c)

§. 45. daß der Ton in e. changire. Also stehet über (p) (q) (t) die 6te Reg. Sp. 2. §. 36. Über (r) stehet 8. Reg. 3. Sp. §. 37. Über (s) und (u) * oder Tert. Maj. Und alles dieses accordiret gleich vorhergehenden mit dem Schemate aus e moll §. 42. h. c.

Die Note (vv) daß abermahl durch das ge der Ton nach oftgedach-
er Reg. 5. Sp. §. 45. in a. sich verwechsle. Also stehet über der Note (x)
(z) und (α) die 6te Reg. 2. Sp. §. 36. Über (y) und (γ) das * Reg. 1.
Sp. §. 35. Über (β) die 8. Reg. 3. Sp. §. 37. Und alles dieses accordi-
ret mit dem Schemate a moll §. 41.

Die Note unter (δ) in Canto, daß das ce nach der gewöhnlichen
Regel den Ton in d. verändere. Also hat (ε) und (ζ) die 6. Reg. 2.
Sp. §. 36 (η) hat die 8. Reg. 3. Sp. §. 37. Die Note (θ) hat das *
über sich Reg. 1. Sp. §. 35. Welche Signaturen alle abermahlen corre-
spondiren mit dem §. 42. befindlichen Schemate d moll.

Die Note (ι) in Basse zeigt an/daß der Ton nach der gewöhnlichen

The musical notation consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. Above the staff is the letter (μ). The second staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. Above the staff are the letters (θ), (ι), (κ), and (λ). The third staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. Above the staff are the letters (ν), (ξ), (ο), and (π).

Dd

nach

Regel in c. changire; also steht über (π) und (λ) die 6. Reg. 2. Spec. S. 36. Solches kommt überein mit Schemat. c dur. S. 41.

Die Note unter (μ) manquirt schon wieder das **Changement** in g. also über (ν) die Tert. Maj. Reg. 1. Sp. S. 35.

Unter (ξ) wird durch Verlassung des ff auch der Ton wieder changirt, und zwar in c. weiln die rechte 4ta f. ergriffen wird. (Denn das Semiton. h. welches bey dem c. tractiret werden muß/ ist schon ohne dis zuvor da gewesen.) Folgar steht unter (σ) und (π) die 6te Reg. 2. Sp. S. 36. Alles nach dem accordirenden Schemate c dur. S. 41.

S. 49.

Will sich nun ein Liebhaber die Sache noch leichter machen / als es gewisser Umstände halber allhier sich hat wollen vor zahlsam finden lassen: so schreibe er die von denen 5. Special-Regeln à part gegebene Exempel so wohl / als insonderheit das letztere General-Exempel auf einen Bogen Papier ab / notire die Signaturen ausdrücklich drüber nach denen darüber gesetzten Remarquen, und halte jede Signatur genau gegen die gegebenen Special-Regeln. Solchergestalt wird er von diesen Exercitio nicht allein im General-Bass, sondern auch zugleich in der Composition profitiren können.

S. 50.

Weil aber an Erkennenß des öfftern Changementes der Töne gedachtermassen nicht wenig gelegen; hingegen auch hierinnen die meiste Schwürigkeit verborgen: so wollen wir annoch auf einen Vortheil denken/ und den Ambitum jedweden Tones, oder in was vor Neben-Tone jedwedes Musicalische Stück ausweichen kan / deutlich zeigen nach denen Principiis der Composition.

S. 51.

Denn solchergestalt kan alsdenn ein Lehrbegieriger J. E. in einer Aria aus dem c dur immer eher rathen und auf der Hut stehen / ob das c dur werde in a. g. e. d. oder f. ausweichen. Denn außer diesen geht derselbe Ton nicht weiter / und hat man sich also wenig von einem andern Changement zu fürchten: Statt der

S. 52.

§. 52.

6ten Special Regul: stehet also folgende doppeltes Nota Bene:

Alle Tone dur weichen ordentlich aus in 3. 5. und 6. außerordentlich in Secunda und 4ta: Hingegen alle Tone moll, weichen ordentlich aus in Tertia und 5ta, außerordentlich in 7. 4ta und sehr selten in 6.

§. 53.

Folgar kan eine Music aus dem c dur gesetzt / ausweichen in die Tertia e. in die 5te g. in die 6te a. in die 2de d. und in die 4te f. Eine Music aus a moll gesetzt kan ausweichen in die 3tie c. in die 5te e. in die 7ma g. in die 4te d. und selten in die 6. f.

§. 54.

Nun ist die Application gar leicht auf alle übrige Tone dur und moll zu machen / und folgar eines jeden Tons Digression und Ambitus zu erforschen. Wie aus beygehenden Tabellen ohne Mühe erschen werden mag.

Die Tone Dur

weichen aus

		Ordentlich in			Außerordentl. in	
		5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
C	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
D \times	in	A dur	F \sharp moll	H moll	E moll	G dur
D \flat	in	B dur	G moll	C moll	F moll	A \flat dur
E \times	in	H dur	G \sharp moll	C \sharp moll	F \sharp moll	A dur
F	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
G	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
A \times	in	E dur	C \sharp moll	F \sharp moll	H moll	D dur
H \times	in	F \sharp dur	D \flat dur	G \sharp moll	C \sharp moll	E dur
B	in	F dur	D moll	G moll	C moll	D \flat dur

		Die Tone Moll weichen aus				
		Ordentlich in		Ausserordentl. in		
		3tiam	5tam	7main	4tam	6am
Cb	in	D \sharp dur	G moll	B dur	F moll	A \sharp dur
Db	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
E	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
Fb	in	A \sharp dur	C moll	D \sharp dur	B moll	C \sharp dur
F \sharp	in	A dur	C \sharp moll	E dur	H moll	D dur
Gb	in	B dur	D moll	F dur	C moll	D \sharp dur
A	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
H	in	D dur	F \sharp moll	A dur	E moll	G dur

Nota Bene. Das Fundament von diesen beyden Tabellen, und warum jedweder Ton nicht anders oder weiter abweichen kan, ist aus dem in folgenden 5ten Capitel angegebenen Musicalischen Circul gar leicht zu demonstrieren.

S. 55.

Diese Tabellen aber gebrauchet man also / daß ein Ton nach den andern kan vorgenommen / dessen angränzhende Tone genau observiret / und alsdenn ein General-Bass aus eben diesen Töne dagegen gehalten und gesehen werden / wo und wie der Haupt-Ton eines Musicalischen Stückes in die angränzhenden Tone nach denen oben gegebenen Special-Regeln changire. Welches Exercitium nicht ohne grossen Nutz abgehen kan.

S. 56.

Nur in diesen einzigen muß man sich nichts irren / sondern alles dem Com-

Componisten verantworten lassen/ wenn dieser zuweilen aus gewisser Reason in Ausschweifung der Töne weiter gangen ist / als es die Regeln erfordern. Man bleibe nur allezeit bey seinen ordentlichen Regeln/ mit Versicherung/ daß einen General-Basisten auch bey einem mäßigen Gehör und Judicio in Erfindung der Signaturen das allerwenigste fehlen kan/ wofern er bey gehörigen Exercitio sich jederzeit gründet.

1. Auf die übrn General-Bas gewöhnlich stehende Stimme.
2. Auf die gegebenen General-Regeln.
3. Auf die wenigen Special-oder Composition-Regeln.

S. 57.

Endlich und zuletzt kan ich alhier nicht vorbey / eine mir ehemahls dieser Materie halber gemachte Objection zu beantworten. Nämlich es statuirte ein gewisser Freund/daß der General-Bas ohne Signaturen wohl unangefochten bleiben müsse / weilen doch die Harmonie stetig changirte; ja wenn man gleich Regeln geben wolte/ so præsupponirten doch diese schon einen Maitre, welcher sie observiren sollte. Allein es ist mir erlaubt zu sagen/daß dieses gleichwohl eben so viel wäre/als wenn ich statuiren wolte: es wäre unnöthig in der Oratorie Regeln zugeben / weilen diese schon einen Maitre præsupponirten / welcher sie observiren sollte. Denn auf solche Art würden weder die Præcepta in der Theologie Juris prudentz noch anderer Disciplin / ja auch die von der Composition geschriebene Regeln etwas nütze seyn / weilen sie einen Maitre præsupponiren/der sie observiren sollte. Ach nein! Eben deswegen werden in allen Künsten und Wissenschaften / und also auch alhier/ Regeln gegeben / nicht daß sie einen auf einen Tag klug machen könnten; denn dergleichen Kunst soll auf der Welt noch erfunden werden; sondern damit man aus dergleichen Regeln nach und nach ein Maitre werden könne. Ein anders mag also seyn / einem eine Wissenschaft in einen Glasse Wein auf einmahl zu trincken/ oder gleichsam in einer Purgantz eingeben wollen: ein anders aber einen nähern Weg zu dieser oder jener Wissenschaft zeigen; gleichwie in diesen Buche und insonderheit bey der Materie dieses Capitel geschieht. Verföhret aber jemand nach der in diesen Capitel vorgeschriebenen Art und Methode, so wird ihm schon die Erfahrung den Nutzen deutlich zeigen.

Das II. Capitel. Von dem Acompagnement des Recita- tiv - Styli.

§. 1.

Bleichwie bekandt / daß in dem Recitativ-Stylo über dem General-Basse niemahls die Signaturen / wohl aber allezeit die Vocal-Stimme steht : also könnte man zweiffeln / ob nicht dieses Capitel überflüssig / und die Signaturen nach Anleitung des vorhergehenden Capitel auch aus der Vocal-Stimme / und absonderlich aus denen gegebenen General-und Special-Regeln zu erfinden wären.

§. 2.

Allein es will keinesweges angehen. Denn das Recitativ ist ein neuer und ganz a parter Stylus , welcher / weil er ohne dis meist ohne Instrumenta gehet / in allen zu sagen Ex Lex bleibt / indem er weder die ordentliche Resolutiones, noch die natürliche Ausschweifung der Töne, weder Tact noch andere gewöhnliche legalitäten in acht nimmt : oder mit andern Worten : er ist gegen eine legale Music eben dasjenige / was eine ungebundene Rede gegen die gebundene und in gewisse Metra eingeschränkte Poësie ist.

§. 3.

Weilen nun solchergestalt die in vorigen Capitel gegebene Regeln allhier ganz inapplicabel : so muß auf andere Art gedacht werden / wie man die Signaturen in Recitativ aus der einzigen Stimme erfinden / und Regelmäßig accompagniren könne ?

§. 4

Wir haben also zweyerley zu erwegen.

- 1.) Müssen wir wissen / was vor Sätze und Accorde in Recitativ sonderlich gebräuchlich.
- 2.) Wie diese Sätze aus der darüber stehenden Singe-Stimme zu judiciren seynd ?

§. 5.

§. 5.

Das erste anlangend / so kan man durch die in allen Wissenschaften so nützliche Artem combinatoriam genau erforschen / daß unter vielen verwerflichen Sätzen außer dem ordinairen Accord kaum folgende acht Arten in Recitativ können gebraucht werden von einem Componisten ; welche seynd.

7	5	7.	6	6	6.	5	4
4	5		4	4			
2			2				

§. 6.

Folgar mag ein Recitativ gesetzt seyn wie es will / so wird der Accompagniste einen von diesen Sätzen (wo nicht den ordinairen Accord) brauchen müssen. Es wäre denn / daß auch zuweilen die andern Resolutions, als 43/98. und so fort in Recitativ legaliter gebraucht würden / welches zwar selten geschieht / allenfalls aber wären diese Sätze schon aus obigen mehr als bekandt.

§. 7.

Wir legen demnach obige 8. combinirte Sätze zum Grunde des ganzen Kirchen- und Theatralischen Recitativ-Styli, und sehen nun

2.) Wie diese Sätze aus dem darüber stehenden Recitativ zu errathen seynd.

§. 8.

Entweder das Recitativ gehet durch gebrochene Stimmen / und giebt hierdurch dem Accompagnisten selbst denjenigen Accord an / welcher soll gebraucht werden : oder es werden in der Vocal-Stimme nur zwei oder gar nur eine Stimme angegeben / der Accompagniste aber muß den völligen Accord selbst errathen.

§. 9.

Im ersten Fall brauchet es keine Kunst zu accompagniren / und wollen wir nur folgende Exempel zur Erläuterung beysügen / weil darinnen mit Fleiß alle zum Grundgelegte Sätze enthalten seynd :

Rec.

The musical score is divided into three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains measures (a) through (e). The second system contains measures (f) and (g). The third system contains measures (h) through (l). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Bey (a) schlägt der Accompagniste den ordinären Accord an/ denn in
 Rec. wird solcher angegeben / durch die drey auf einander folgende Noten
 e. g. c. bey (b) wird die 6. angeschlagen/ welche das h. d. und f. vollstimmig
 angeben. (c) Hat die 6. Hierzu kömmt bekandtermassen die 3. und 8. Die
 Note (d) (e) wird mit der rechten Hand getheilet. Denn bey der ersten
 Helffte wird in Rec. durch das h. d. g. Der ordinaire Accord, bey der
 andern

andern Helffte aber durch das *st. a. c.* der offte gebräuchliche Satz 4 angegeben und angeschlagen. (f) Hat den ordinairen Accord wieder / weils h. und d. als 3te und 5te angegeben wird. Bey (g) giebt das in Recitativ befindliche f. und d. zu dem Basse den Satz der *st. an.* Wozu bekantermassen noch die 3te gehört. Die Note unter (h) (i) wird wiederum

getheilet / denn zur ersten Helffte (h) wird der Accord, zur andern Helffte aber durch *ge. h. und e.* der Satz 4 angegeben und angeschlagen. Bey der folgenden Note wird zur ersten Helffte die 6. zur andern durch das *a. a. e* die *st.* nebst der dazugehörigen 6. und 3. angegeben. Das (m) hat den ordinairen Accord h. d. g. über der andern Helffte der Note aber wird
E e
durch

6

durch das g. c. e. der Satz 4 nebst der dazugehörigen Octav angegeben. (o) Hat wiederum den ordinären Accord, in der andern Helffte der Note hingegen wird die 7. c. nebst der ohne die dazugehörigen 3. und 5. angedeutet. Über (q) wird der ordinären Accord angeschlagen, den h. giebt die 3. tie an / und weilten keine Raison zu finden / warum man etwa zu dieser die 6. tie oder sonst einen extraordinären Accord anschlagen sollte, so bleibt man lieber bey der 5. tie und Octav, als dem ordinären Accord. Bey der an-

dern Helffte der Note aber (r) wird durch das e. c. a. der Satz der 4 wiederum angegeben / und so fort.

S. 10.

Allein nun wollen wir dubia moviren / und zu dem Ende folgende Exempel betrachten:

The musical notation consists of four staves. The first staff is in treble clef with a C-clef and a 2/4 time signature. It contains a series of chords and single notes, with a question mark above the first measure. The second staff is in bass clef with a C-clef. The third staff is in treble clef with a C-clef and a 2/4 time signature. The fourth staff is in bass clef with a C-clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



§. 11.

In diesen Exempeln werden nicht alle / sondern off: nur eine einzige Stimme/und zwar über (a) (b) (c) und (d) die 7. angegeben. Nun aber war unter denen in vorhergehenden §. 5. zum Grunde gelegten Sätzen

die 7. drey mahl zu befinden nemlich 4. 5. 7. Fraget sich also nunmehr:

welcher von diesen dreyen Sätzen bey obigen Exempeln gelten solle oder nicht?

§. 12.

Antwort. Wenn die 7. Minor in Rec. angegeben wird/ so gehöret jederzeit unstreitig die Tertia und 5ta dazu / es mag nun die rechte oder vollkommene 5te (Quinta perfecta) wie bey (a) oder die falsche 5te (Quinta imperfecta) wie bey (b) in Systemate zu befinden seyn. Also werden die ersten beyden Exempel also accompagniret:

§. 13.

Nachdem nemlich über der ersten Helffte der Note c. im Recitat. durch das c. und g. der ordinaire Accord angegeben und angeschlagen worden; so wird hingegen zur 2. b. die gewöhnliche 3tia und 5te e. und g. angeschlagen. In andern Exempel ist der ordinaire Accord aus der 5te in der ersten Helffte der Note leicht zu judiciren/über (b) aber wird zur 2. die 4. d. und 3tia h. angeschlagen.

§. 14.

Dieses war also 7. Minor. Mit der 7. Majore aber hat es folgende verwandniß. Wird selbige in Recitativ zu einer Bass-Note, welche zuvor

her nicht gelegen/ angegeben wie (c) so ist es die gewöhnliche 7. nebst der 5. und 3. zumahl wo das Recitativ noch zum Überfluß ordentlich resolviret/ nach Art der befandten Resolutionum. Hat aber der Bass schon vor dieser

7 in eben der Note gelegen/ so ist es der Satz 4 wie (d) nachdem vorhero der ordinaire Accord über der ersten Helffte der Note angegeben worden.

S. 15.

Desto leichter ist die 4 zu judiciren/ wenn zwey Stimmen davon angegeben werden in Recitativ. 3. E. über folgenden ersten Exempel wird bey (a) ff und a. als 2 angegeben/ so fließet schon hieraus/ daß es nicht die ordinaire 7. nebst 5. und 3. sondern 4 seyn müsse. Über (b) wird durch

ff und e. die 4 angegeben/ da also die 3te Stimme mit 4 leicht zu errathen und zu erwählen ist aus denen 3. Haupte Arten der in S. 9. vorkommenden 7.





§. 16.

Ob nun wohl unter obigen zum Grunde des Recitativs gelegten Sätzen

gen die 6. gleichfalls drey-mahl varirt, nemlich $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & - \\ 2 & - & - \end{matrix}$ so giebt es doch dergleichen dubia nicht wie bey der 7. Denn wenn in Recitativ nicht mehr angegeben worden, als die einzige 6. so bleibt es allezeit bey der gewöhnlichen Harmonie, wozu die 3. und 8. gehörig.

§. 17.

Soll es aber der Satz $\begin{matrix} 6 & 6 \\ 4 & 4 \\ 2 & - \end{matrix}$ seyn oder 4 mit der dazugehörigen Octav, so wird es allezeit im Recitativ von dem Componisten und wenigsten mit zwey Stimmen seyn angegeben worden. B. E.





S. 18.

Wey (a) nemlich in der andern Helffte der Note giebt das Recita-
iv durch a. und d. die ⁶ 2. an/ folgar muß es ⁶ 4. seyn / denn in den andern
²

beyden Arten der 6te nemlich ⁶ 4 und 6. alleine / ist keine 2. zubefinden.

Wey (b) giebt das Recitat. die ⁶ 4. an nun wäre allhier nicht eben viel dar-
an gelegen / ob man zu dieser ⁶ 4. die gewöhnliche 8. oder den Satz der ⁶ 4
nehmen wolte. Jedoch weil dessen letztern Satzes Natur und Art ist / daß
der Bass die Note hernach einen Ton unter sich resolviret ; Dieses aber
auch in den Exempel (b) bey den unter sich resolvirenden c. observiret

wird ; so bleibet man in solchen einzigen Falle lieber bey ⁶ 4 Wey dem drit-

ten Exempel (c) wird gleichfalls durch a. und f. die ⁶ 4 angegeben / zu
welcher man desto lieber die Octav greiffet / weil der Bass in folgender Note

wieder die Art der ⁶ 4. in einen Tone liegen bleibet.
²

§. 19.

Die 4ta kan auf vielerley Manier gebraucht werden/ wie aus denen
offtgedachten Grund-Sätzen §. 5. erhellet/ nehmlich $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$. Wo

nun $\frac{4}{4}$ in den Recitativ angegeben worden/ da ist unstreutig allezeit der Satz

$\frac{4}{4}$ zu gebrauchen. Dingengegen seynd die 3. übrigen Arten aus folgenden

Exempeln zu judiciren:



§. 20.

Wenn nach der 4te der Bass einen Ton unter sich resolviret/ so brauche

man den Satz $\frac{6}{4}$ wie (a) den dessen Natur ist also beschaffen / daß

gemeiniglich in Basse eine Resolution unter sich vorgehen muß. (Zwar

könnte man auch bey diesen Exempel (a) den Satz $\frac{7}{4}$ accompagniren/

so lange aber als der Componiste nicht mehr Stimmen hiervon in Recitativ angegeben hat / so lange bleibet ein Anfänger lieber bey der ordentlichen Regel.)

§. 21.

Bleibet aber nach der in Recit. angegebenen 4ta der Bass liegen wie
bey

bey (b) oben zuer sehen/so stehet dem Accompagnisten frey / ob er will die 4 oder 4 nebst der dazugehörigen 8. brauchen. Beydes ist zwar recht; jedoch der erste Satz gebräuchlicher.

S. 22.

Wird aber nebst der 4te noch eine Stimme angegeben so ist es desto leichter zu judiciren / und läuffet die Sache meistens auf die allbereit oben gegebene Regeln hinaus. Z. E. In unten folgender Note über (c) wird die 4. angegeben/ weilen und der Bass in folgender Note nach dersel-

standten Art der 4 unter sich resolviret / so brauchet man auch dabey den Satz 4. hingegen über (d) brauchet man 4/ weilen das Recitativ zwar auch 4 angiebet/ der Bass aber wieder die Natur der 4. in folgende Note liegen bleibet. Und so fort:



S. 23.

Solte in Recit. nebst der 4. die 8av angegeben werden / so ist ohne 6
dis kein anderer Accord dazu übrig als 4. Es müste denn die ordinäre Resolution der 43. nebst der dazugehörigen 5. und 8. vorkommen/ welches doch selten geschieht/ und allenfalls ohne dis gleichviel ist / ob man zu einer solchen

solchen einzeln 4te die 6te und Octav, als den erstern Accord, oder die 5te und Octav als den letztern Accord brauchet.

§. 24.

Endlich finden wir in vielgedachten 8. Grund-Sätzen die 2. zweymahl / welche ebenfalls sich nach denen allbereit gegebenen Regeln accommodiret; insonderheit aber hat sie die Natur der 4te an sich. Denn wenn

nach der 2. der Bass einen Ton unter sich resolviret / so ist es ⁶4. wie in folgenden Exempel (a) zu sehen. Bleibet aber der Bass auch nach der 2. liegen wieder die Natur der ⁶4. so muß nicht dieser Satz sondern ⁷4. ²gegriffen werden / wie (b).



zumahl in dem ohne dis freyen Theatralischen Recitativ sich in Praxi noch etwas finden / welches allhier nicht ausdrücklich berühret worden ; so wird es zum wenigsten nichts neues / sondern kaum eine in etwas wenig veränderte Application der bisherigen Regeln seyn : mit welchen den Derjenige / welcher biß hieher avanciret / gar leicht wird umspringen können.

§. 27.

Die Manier und Weise aber / das Recitativ wohl zu tractiren / ist den Instrumenten nach / worauf es tractiret wird / auch sehr unterschieden. In Kirchen-Recitativ, da man mit nachklingenden und summenden Pfeiff- Werck zu thun hat / braucht es eben keiner Weislauffigkeiten / denn man schläget die Noten meist nur platt nieder / und die Hände bleiben hierbey ohne weiteres Ceremoniel so lange liegen / biß ein anderer Accord folget / mit welchen es wiederum / wie zuvor / gehalten wird.

§. 28.

Hebet man aber ja die Hände so gleich wieder auf / nach Anschlagung eines neuen Accordes, und machet statt der Noten gleichsam eine Pause ; so geschieht solches nach Belegeheit der Umstände / entweder den Sängern / oder die bißweilen zum Recitativ accompagnirende Instrumenta besser zu hören / und zu observiren. Oder man findet auch wohl andere Raision, die Hände 3. 4. deswegen in etwas aufzuheben / weil etwan jezumeilen in Basse 3 / 4. und mehr Tacte in einen Tone und Accord liegen bleiben / und folgar das Gehöre durch das in einerley Tone stetig summende Pfeiff- Werck kan verdrießlich gemacht werden. Welches alles dem Judicio und Gefallen eines Accompagnisten heimgestellet bleibet.

§. 29.

Bei dem Tractement eines Clavicimbals aber und Acompagnement des Theatralischen Recitativs, hat man noch mehr mitzunehmen. Vor allendingen und überhaupt muß man sich allhier ein gutes jedoch kurzes Arpeggio angewöhnen / welches der Grund zu einen guten Theatralischen Acompagnement ist / und mehr in Praxi, als einiger Theorie beruhet.

§. 30.

Dahero muß man auch solches bald mit der linken / bald rechten / bald auch mit beyden Händen / wohl und zu rechter Zeit wissen anzubringen.
Denn

Denn wenn 3. E. der Sänger so zu sagen mitten im Reden oder recitiren ist; so läßt es Blut übel/wenn sich der Accompagniste ohne Aufhören mit seinen Arpeggio lustig machet / und will es gleichsam dem Sänger zuvor thun: Hingegen läßt es wiederum nicht wohl/ wenn er jederzeit bey einer kleinen Pause oder bey einem Comma und Achen hohlen des Recitirenden/ zugleich mit diesen in einen Tempo ausruhet / gleich als hätte man es zuvor mit einander verabredet.

§. 31.

Wolte man das Arpeggio in 3. Theil oder Gradus theilen / da immer eines stärker/ länger oder kürzer und langsamer gemachet wird/ als das andere/ welches man allemfalls ein einfach- doppelt- und vielfaches Arpeggio nennen könnte; so ließe es sich einigermaßen zeigen/wo und wie oft dieses oder jenes könnte wohl employret werden nach dem Gusto des Singenden: Alleine weil doch dieses alles Dinge seynd/welche gedachtermassen mehr auf oculare demonstration und ein darauf folgendes Exercitium practicum ankommen; so muß man sich hierbey begnügen lassen. Denn es bleibt einmahl dabey / daß dergleichen Dinge am wenigsten in der Kunst und Wissenschaft oder gewissen Regeln beruhen.

§. 32.

Wer aber seine Music so weit und biß hieher zu einer Perfection gebracht hat / der wird schon nach und nach aus öfterer Praxi sich hierinnen selbst bessern und abmercken können/worinnen die Natur eines guten Theatralischen Accompagnementes bestehe / wie man bey einer ganzen Opera, denen Acteurs bedürffendenfalls die Töne gleichsam in den Mund legen / ja gar die Sings- Stimme oder vielmehr derselben Ambitum in der Ober- Stimme des Claviers mit fortführen? und in Summa alles dasjenige beobachten könne / was zur Grace des Clavicimbals, und zum Vortheil des Recitirenden gereichet?

Das III. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln; welche nehmlich in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeigt wird.

§. 1.

Erjenige/ welcher ein guter Orator zu werden gedencet/ schaffet sich dadurch den größten Vortheil/ wenn er auch anderer Künstler Oratorische Elaborationes mit Fleiß resolviret / und siehet/ wo/ wie / und ob diese mit seinen schon erlernten Oratorischen Regeln übereinstimmen / oder wo sonst außerordentlich etwas artiges gesucht worden? Und warum wollen wir uns dieses Vortheils nicht auch in der Music bedienen?

§. 2.

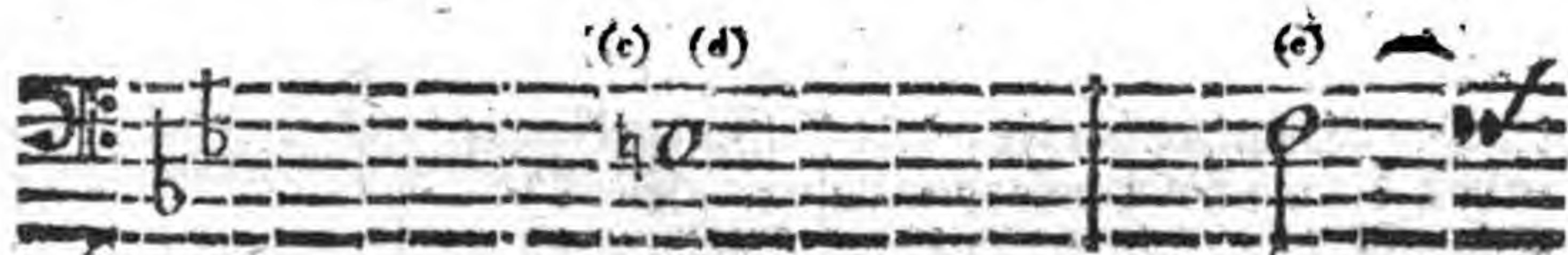
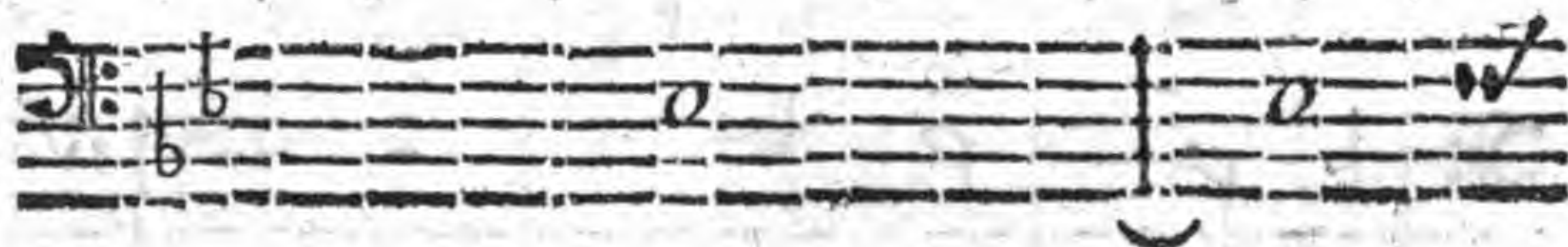
In vorhergehenden zweyen Capiteln / seynd von den Recitativ und übrigen General-Bass ohne Signatur deutliche Regeln gegeben/ und mit Exempeln bewiesen worden: nun wollen wir mit Fleiß frembde Arbeit vor uns nehmen / und selbige nach gedachten Regeln durch darunter gesetzte Annotationes gründlich anatomiren. Welches einen Lehrbegierigen mehr Licht geben kan/ als noch 100. und mehr überflüssige Regeln.

§. 3.

Will jemand/ welcher der Perfection in General-Bass zum wenigsten näher kommen ist/ sich den Vortheil vergrößern/ und auf solche Art noch etliche Cantaten zum wenigsten aus den meisten Tönen nach dem Unterscheid der vorgezeichneten X und b. absetzen / welches alhier wegen besorgender allzu grossen Weitläufigkeiten nicht geschehen können: so wird der Nutzen seine seyn.

§. 4.

Indeß schreiten wir zur Sache selbst / und nehmen folgende Cantata, jedoch cum pace des Herrn Autoris, vor uns:





Die ersten beyden Tacte behalten ihren ordinairen Accord nach Anweisung der 5te zum Basse. Bey (a) kömmt über der ersten Helffte der Bass-Note de die 4te vor / weilen nun der Bass auch nach der 4te liegen bleibt / da nemlich diese mit der andern Helffte (b) wieder in den ordinairen Accord gehet; so wird bey (a) $\frac{7}{4}$ angeschlagen. Gleichwie S. 21. cap. 2. Sect. huj. gewiesen worden. Bey (c) giebt die Singe-Stimme die 6. an; Hingegen hat die andere Helffte der Note (d) g über sich / worzu noch die 3. gehöret befandtermassen. Die g und f . aber wird von der Singe-Stimme selbst angegeben. Die Note unter (e) hat nach Anweisung

tung

tung des Recitativs. Bey (f) kan man eine kleine Resolution oder Final Clausul machen mit 4. 3. (g) Hat die 6. nach Anleitung des Recitativs so wohl; als auch nach der Reg. General, §. 31. c. 1. Sect. huj. Diese 6. bleibt nun bey (h) biß bey (i) in Recitativ durch das c. und de. der Satz 5. angegeben wird. Wozu bekandtermassen noch die Tertie ge-



Amor racchiude l'urnade spistiancor voglio



che sia Amor deh fò che un gior-



no appachi un bacio i tanti miei desiri



höret. Diese 7 bleibt noch bey den folgenden Tacte (k) worzu nach den §. 12. c. 2. huj. Sect. die 6. gehörig / welche zwar ohne diß in vorhergehender Note schon angegeben ward. Bey (l) giebt das Rec. die 6. an. Desgleichen bey (m) welche 6. auch biß in folgenden Tact zur andern Helffte der Note; (n) aber hat 6 / welche in Rec. durch das b. angegeben wird; Darzu gehöret befandtermassen die 3. 8. und 6. noch gefallen. In folgenden Tact wird bey (o) die 7. in Rec. angegeben / worzu die 6. und 3. gehöret §. 12. c. 2. Sect. huj. (p) hat in Rec. Tert. Minorem. Welche bleibt/ biß bey (q) die 6. Maj. in Rec. angegeben wird. (r) Kann nach Gefallen den ordinairen Accord oder die 6. haben / weil das Rec. nichts a partes angiebt. Zu (s) Hat das Rec. die 4 / weil nun die Final Clausul alhier vorhanden; so ist es die befandte Resolution der 43 / worz



e che quest'alma tra quei labra spiri.



Nel bocciarti in fogno an-

(d) (e) (z) (y) (9)

zu 5. (oder auch 6. 5.) und 8. gehört; die Resolution aber 4. in das

ff. als Tert. dur, kan nachgefallen bey Endigung der Singe-Stimme et-
was nachgeschlagen werden. Und dieses war also das Recitativ.

Die darauf folgende Aria gehet aus dem c. moll; welches so wohl aus
der letzten Final Clausul zuerschen / als auch gleich anfangs aus dem Am-
bitu, da nehmlich gleich mit dem h. umgegangen wird / zu judiciren. Dies-
sen nach hat auch die allererste Note H oder Tert. Maj. über sich Reg. 1.
Sp. §. 35. c. 1. huj. Sect. Eben aus diesen Grunde haben (z) (y) fer-
ner in folgenden Tacten (v) (o) das H oder Tert. Maj. über sich. Das
(vv) (y) und in folgenden Tacten das (λ) (μ) haben die 6. über sich/
so wohl nach Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. als nach der Reg. Spec. 2.

cora balla mia parmi goder,

(i) (κ) (λ) (μ) (ν) (z) (o)



Nel bacciarti in sogno



ancora bella mia parmi goder in sogno an-



S. 36. c. 1. huj. Sect. Das (x) (e) (i) haben 6 $\frac{1}{2}$ über sich Reg. Sp. 3. S. 37. c. 1. Sect. huj. Das (a) (d) (z) (9) (x) haben gleichfalls die 6. Reg. Sp. 2. S. 36 c. 1. Sect. huj. Und diese natürliche Signaturen giebt auch die Singsstimme in 3ten und 4ten Tacte zum Überfluß selbst an. Zu der Note unter (z) wird in der Singsstimme eine außerordentliche 6. angegeben. Bey (B) (n) (z) wird Tert. Min. zugleich (nebst denen zum Theil drüber stehenden 6ten) gegriffen Reg. 4. Sp. S. 38. c. 1. Sect. huj. Und also hat die Aria bis zum (e) stets in c. moll modulirt. Nach diesen folgende 4. Tacte, welche / wie sie Theatralischen Gebrauch nach/mit den vorhergehenden einzetzen/also haben sie auch vorige Signaturen. Bey dem (x) aber changiret der bisherige Ton; denn statt des bisherigen h. wird im Recitativ b. angegeben. Es kommt aber kein ander Semiton. zum



cora bella mia parmi goder in sogno anco-

(e) (o) (r) (u) (o)



ra nel bac- ciarti in sogno ancora bella

(x) (ψ) (ω) (aa) (bb)(cc)



mia, bella mia parmi goder, parmi goder.

(dd) (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk) (ll)



Vorschein / und stehet es frey / ob man bey dem (π) den ordinairen Accord behalten / oder nach der Reg. Gen. 1. §. 25. c. 1. Sect. huj. die 6te greiffen will. Der Ton ist aber nunmehr in de dur gefallen / und also hat (ϕ) die 6. über sich Reg. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. Bey dem (ϕ) stehet einen frey ob er den simplen Accord behalten / oder bey dieser Cadentz die 43. anwenden will / wie meist gebräuchlich. Das (τ) hat ordentlich die 6. über sich Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Wer aber den General-Bass allbereit ziemlich nach dem Gehöre abmessen kan / der wird aus den gleich darauf folgenden H desto eher judiciren / daß die ϕH über den (τ) viel besser lässet. Denn es changiret der bisherige Ton gedachtermaßen in c moll und also gilt über gedachten (τ) die Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Folgbar hat (ν) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Noch eben dieser Regel stehet über (ϕ) die 6te. Denn das b . ist allhier nur deswegen gesetzt / weil man sonst aus



Gode l'alma è parche



more langveil enore mandal,





piaccer, por che more langveil cuore.



Gode l'alma e par che



dem H. nicht hätte können ins g^e gehen durch diese allzu grosse Secunde. Weil es nun bloß statt des h. stehet / welches aus dem gleich wieder darauf folgenden h. in Recitat. desto eher zu judiciren / so muß es auch die Signatur nehmlich die 6te behalten / welche sonst das h. allhier hat. Dieses h. (v) aber zeiget noch der bekandten und öftters wiederhohnten Regel an / daß der Ton wiederum in c. d^e. changire; folgar haben (v) (ψ) (aa) (bb) (cc) (kk) (mm) (oo) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. hujus Sect. Das (x) (ω) (cc) (hh) (ii) (nn) (pp) haben Tert. Maj über sich / gleichwie sie auch zum Theil in der Vocal-Stimme selbst angegeben worden. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Zu der Note unter (dd) giebt die Vocal-Stimme die 6. an. Über (ff) wird die 5. angegeben / zu welcher denn bekandtermassen die 6. und 3. gehörig. Zu (gg) wird vocaliter die 4. angegeben / zu welcher denn wie bekandt / die 5. und 8. gegriffen wird. (ll) hat Sect. Major. über sich. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1.



more langueil cuormà dal, piacer, ma dal

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

(k)(l)



Da capo.

piacier, mà dal piacier.

(m)

(n)



Al primo bacio, o cara Ti posero sull'abro



Al primo bacio, o cara Ti posero sull'abro

(o)

(p)





huj. Sect. Über der Note (qq) wird das bisherige h. verlassen und b. genommen; folgar changiret der Ton und mit denselben die Regeln. Weilen nun kein a part Semitonium von neuen angegeben/ und ein ander changement des Tons gezeiget wird / so kan über (qq) der ordinaire Accord bleiben; man wolten denn die Reg. 1. General. §. 25. c. 1. h. Sect. observiren und die 6. greiffen. Über (rr) kan man entweder dem vorhergehenden ge. zu gefallen die Tert. Min. oder den gleich nachfolgenden a. zugefallen die Tert. moll erwählen. Bey (ss) wird bz. in der Singe Stimme angegeben. (tt) Hat die 6. über sich Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. (uu) auf gleiche Art die 6. welches neue Semiton. zugleich weiset / daß der Ton in f. changire Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. Folgar hat (vv) Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. S. h. Das (xx) hat nach der Singe Stimme die 6. über sich. Über (yy) wird Tert. Maj. angegeben. (zz) Hat Tert. Min. Reg. 6. General. §. 32. c. 1. huj. Sect. Das bey (yy) angegebene Semiton. h. changiret den Ton in c. moll, also wird über (a) die 6. Maj. wohl klingen





l'imprima nel cuore il mio affetto, il mio amore



ô cara, ô cara,, e non t'avvedi ch'altuo



Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. Über (b) wird § angegeben/wor-
zu beandiermassen 6. und 3. gehören. So wohl in vorhergehender als
nächstfolgender Note ist das bisherige h. und also auch der Ton changiret
worden/folgbar bleibet bey (d) der ordinaire Accord und braucht es kei-
ner Tert. Maj. wie in vorigen. Bey (c) wird in der Singe-Stimme
die 6. angegeben. (e) Kan den ordinairen Accord behalten / oder der
folgenden Note zugefallen / welche die reine 5te e. über sich haben muß / die
6. greiffen. (f) Hat Tert. Maj. über. Reg. 6. General. §. 32. c. 1.
Sect. huj. (g) Hat nebst der 7. das ♯ über sich/welches daraus zu schließ-
sen/ weil der Ton gleich darauf ins g moll schliesst und also Reg. 1. Spec.
§. 35. c. 1. Sect. huj. zu observiren ist. Eadem Regula hat (i) das ♯.
Bey (h) wird die 6te in der Vocal-Stimme angegeben/ weil diese nun in
der Cadentz vorfällt / so wird obengelehrtermassen die 4. dazu und also die
Signa-

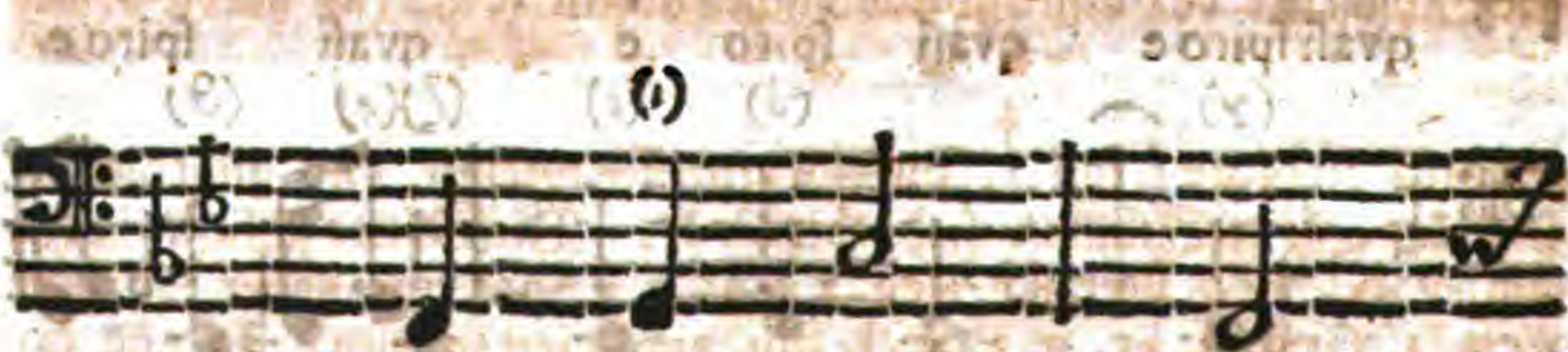
Signatur 4 $\frac{6}{8}$ in dieser und folgender Note angebracht. (k) Hat nach der Singe-Stimme die 6. (l) Hat die reine 5te e. weil de als die falsche 5te



nicht klingen ohne Resolution. (m) Hat die 6. und (n) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. Sect. hvj. weil der Ton wie aus den vorhergehenden ff. zu sehen/ in g moll changiret.

Die erste Note (o) auf die Aria folgenden Recitativs hat die 6. über sich / welche in der Stimme durch die 3te Note f. angegeben wird. Bey (p) wird f angegeben worzu 6. von 3. gehörig. Bey (q) kan man entweder den vorigen Accord liegen lassen / oder zu deutlichen Expres-

sion der Singe-Stimme den Accord ⁷ f und die dazugehörige 3. anschlagen. (r) Hat die 6. (s) Die f. worzu 6. und 3. gehörig. (t) Kan die gewöhnliche Cadentz 43. brauchen / zumahl wenn die Kurze Resolution der 4te biß nach Endigung der Singe-Stimme verspähret wird. (u) Hat den ordinären Accord gleichwie er in Recit. angegeben wird. (vv) Könnte zwar bey den ordinären Accord bleiben; jedoch kömmt es hierauf das Gehöre so wohl/ als auf vorhergehende und nachfolgende Note an / daß die 6. besser klinge. Die Raison hiervon kan eher einen Geübten dieser Kunst als einen Lernenden demonstriret werden. (x) Hat \sharp über sich/welches die Singe-Stimme in vorhergehenden Tacte schon angegeben worden. (y) Hat \sharp in der Singe-Stimme / worzu alhier in Syste-



in-ta-cita fa-vel-la eccati, eccati l'alma

(α) (λ) (μ)

l'alma o bel-la.

(ν) (ζ) (o)

mate die ♯ (nebst der 3.) zu finden. (2) Hat 4t worzu 2. und 6. gehörig. (α) hat nach der Singe-Stimme die 6. (β) die 4t nebst 2. und 6. (γ) die 6. (δ) Tert. Min. (ε) 4t nebst 2. und 6. (ζ) die 6. (η) die Tert. Maj. (θ) gleichfalls die 6. (i) hat Tert. Maj. welche die Vocal-Stimme in vorhergehender Note blicken lassen; überdis macht dieses (i) den Schluß in c. de/ dessen gebräuchliches Semit. h. ist. (κ) hat die 6. we-

gen der 4ten Note f. kan 3. zugleich gegriffen werden. (λ) giebt die 6e an in der Singe-Stimme. (μ) aber die 7. Diese Note schließet in de. also hat (ν) die 6. über sich. Reg. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. hieher kan auch Reg. 1. Gen. §. 25. c. 1. Sect. huj. appliciret werden. (ξ) und (ο) haben

65

haben den beandten Accord 43. über sich / weilen die 6. in Schluß der Singe-Stimme vorfällt.

Die folgende Aria gehet aus dem e moll, welches so wohl aus der allerersten Cadentz des General-Basses bey Anfang der Singe-Stimme als bey dem Final der Aria zuersehen. Folgar haben (π) (τ) (χ) (ψ) (ω) (aa) (bb) (dd) (gg) (hh) (ii) (kk) sämtlich die Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. S. 35. c. 1. huj. Sect. Hingegen das (ρ) (ν) (ee) haben

Allegro.

(π) (ρ) (σ) (τ) (ν)

(ϕ) (χ) (ψ)

o se canta o se favella la mia bella spi.

(ω) (aa) (bb)

ra gratie spir amor

(cc) (dd) (ee)

die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. Die Noten unter (6) (φ) (ff) haben Sext. Maj. Reg. 2. Spec. §. 37. c. 1. Sect. huj. Über (cc) könnte zwar die natürliche 5te, oder viel eher die 6. gegriffen werden/ jedoch wird es lieber lauten/ wenn über (cc) die 7ma, als welche die Singe-Stimme in der 4ten Note des Tactes ohne Dis angiehet/ gegriffen und in der folgenden Note in die 6. resolviret wird. Über (ll) ist gleiche marque mit der 76. zu machen. (mm) Hat Tert. Maj. nach Art der vorigen Exempel. Zu (nn) wird in der Stimme die 6te angegeben / gleichwie über (oo) und (pp). Zu (qq) wird die 7. angegeben. Weilen nun allhier in das D^e geschlossen wird/ so hat es zwar das Ansehen als wann nach dieser Cadentz die Noten (rr) (tt) nach den ordentlichen Ambitu des D^e. die 6ten über sich haben solten: Allein eben allhier fällt ein Exempel vor / welches erweist / daß ein General-Bassiste nicht denen nutzbarh Regeln / zuweilen sich viel auf sein Gehör verlassen

ò se cante ò se favella la mia bella spira

(ff) (gg) (hh) (ii) (kk)



gratie e spira amor- e spira amor- e spi-

(ll)

(mm)

(nn)

(oo)

(pp)



ra e spira amor,

o se canta, o se fa-

(qq)

(rr) (ss)

(tt)

(u)

(uu) (vv)

(x)



müsse. Denn dieses wird bald an Tag geben / daß die folgenden 3 ll 4. Takte nicht so wohl in *de*, als *c. moll* wieder moduliren / welches allhier deswegen etwas verdeckt bleibt / weil das bey *c. moll* gebräuchlich vorkommende Semitonium *h.* in den Mittel-Stimmen verborgen lieget. Man greiffet also über (rr) (u) (vv) (xx) (yy) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. *huj.* (ss) hat also die 6. Reg. 2. §. 36. c. 1. *huj.* Sect. (tt) denn die *de* haben Reg. 3. §. 37. c. 1. *huj.* Sect. (uu) kan 5. oder 6. nehmen / gleich wie auch (x) Die Noten (zz) (a) (d) (f) können die 5te oder nach der Reg. 3. §. 37. c. 1. Sect. *huj.* die 6te über sich haben. Ob nun wohl die Vocal-Stimme mit ihren Ligaturen und langsamen Noten den Basse einigermaßen zuwieder zu seyn scheint ; so wird doch in diesen einzigen Falle die Vocal-Stimme nicht attendiret / sondern





der General-Bass wird gleich als ohne Vocal-Stimme fortgespielt. Das übrige muß der Componist verantworten. Also stehet über (b) (e) (h) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (c) und (g) haben die 6. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. In folgenden 2 II Tacten wird die Initial-Clausul wiederhohlet / und also bleiben auch die vorigen Signaturen. Bey (i) wird der Ton changirt, denn die Stimme giebt b. an / statt des bißher gewohnten (h). Über (k) wird Tert. Maj. nemlich ff. gegriffen / welches desto eher aus den nechstfolgenden ff. nach der Reg. Gen. 6. §. 32. c. 1. huj. Sect. zu judiciren ist / wosern man ja dem Gehör alleine nicht trauen will. Dieses ff (l) zeigt das changement des Tones in g moll an / nach der bekandten Regel / und also haben (m) und (p) die 6te über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (n) hat Sext. Maj. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (o) und (q) haben





labro fa langvir qvest'alma il cour qvest'alma



il cour - qvest'alma il cour - qvest'alma il

(z) (a) (b) (c) (d)



Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Bey (r) wird das bisherige Semitonium changirt, und die 7. angegeben. Das (s) wird nicht a part angeschlagen / sondern nur als ein transitus tractirt und nach denen bekandten Regeln des ersten Theiles dieses Buchs der vorhergehende Accord wiederhohlet ; welches aus der Vocal-Stimme desto leichter zu schliessen. Zu (t) wird 43. angegeben. zu (tt) die 6. zu (u) die 4. zu (vv) die 7. (x) und (y) machen die Cadentz' im §. und weilten also in der Stimme bey dieser Cadentz die 6. gebrauchet wird / so muß die-

6 5
ser Accord 4 $\frac{4}{4}$ bekandtermassen gebranchet werden. Zu (z) wird

Si

Tert.

Tert. Min. angegeben. Ob nun wohl die Singe. Stimme über (z) (a) (b) firm liegen bleibet / so kan doch der Accomponist nach Art des fack



cuor qvest'alma il cuor,

Il cinabro di quel

(dd)

(e)

(f)

(g)(9)

(i)



labro fa langvir qvest'alma il cuor-qvest'alma il

(x)

(xx)

(λ)

(μ)



Da capo.



cuor.

vorhergehenden Exempel's sub (22) (a) (b) (c) (d) (e) (f) jeder Note eine a parte Harmonie geben. Folgar/ und da in das B moll geschlossen worde stehet über (α) die 6^{te} Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (β) hat die 6^{te}, Reg. 1. Spec. & Reg. 5. General. Das (γ)

(δ) haben wiederum 4^{te} 5^{te} H. denn es schließet wiederum mit der 6. in B moll. Der folgende Tact ist mit den vorhergehenden einerley / also bleiben auch die Signaturen. (δδ) kan Tert. Min. über sich haben. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. huj. Sect. Zu (ε) könnte man nicht unrecht die 6. greiffen / wenn man diese Note als einen Ambitum des vorhergehenden B. rechnen will. Reg. 2. Spec. sæpius allegata. Allein will man accurater judiciren / daß sich nemlich bey dem (ε) ein neu Thema anfähet / und den Ambitum ins g moll bringet / welches das unter (η) befindliche st.



Handwritten musical score for the phrase "della dolce armonia vinto a te li". The top staff is a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are written below the top staff. There are various musical notations including slurs and accidentals.

della dolce armonia vinto a te li

desto mehr verrathet / so greiffet man lieber über (e) Tert M. j. Reg. 1. Spec. sapissim. allegata. Folgar über (z) die 6te, Reg. 2. Spec. sap. allegata. (9) hat das vorige ff. zu (9) wird die 7. zu (x) die 43. angegeben. (xx) hat die 6. Reg. 2. Genier. §. 26. c. 1. huj. Sect. Bey (λ) kan man nach eigenen Gefallen zur Zierlichkeit die 7 6. anbringen. (u)

6 5
hat 4 3. weil sich bey dieser Cadentz in der Singe-Stimme die 6. blicken läßt.

In dem folgenden Recitativ giebt die Stimme bey dem andern Tacte die 2. zu Basse an; weilen nun dieser in folgenden 3ten Tacte, da die Stimme wieder in den ordinairen Accord resolviret / nicht unter sich ge-

het nach Art der 4. so ist zu schliessen / daß nicht dieser Griff / sondern die 7 2
4 muß über (v) angeschlagen werden. vid. §. c. 2. huj. Sect. (o) hat 2

Handwritten musical score for the phrase "donò l'ani- ma mia". The top staff is a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are written below the top staff. There are various musical notations including slurs and accidentals.

donò l'ani- ma mia



No non m'in cate.



die 6. Reg. Gener. 5. Bey (π) kan man eine kurze Resolution der 4 ♯ machen/oder auch mit Anschlagung dieser Note verziehen biß die Ein-

ge. Stimme vorbey / und so dann bloß * brauchen als die Cadentz ins g. moll. (e) hat die 6te, welches so wohl die Singe. Stimme selbst als die Reg. 5. Gener. leicht zeigt. Bey (r) wird Tert. Min. angegeben
Bey (r) 4 $\frac{4}{4}$.

Nun kommen wir zur letzten Aria, welche aus dem de. gesetzt. Folgar steht über (v) die 6. wovon man eine dreyfache Raison geben könnte/ wofern es der Mühe wehrt wäre/ nemlich juxta Reg. Spec. 2. Reg. Gen. 1. & 5. sap. alleg. (φ) hat Tert. Maj. Reg. Gener. 6. (x) hat gleichfalls die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ψ) hat die 6. Reg. Spec. 2. & General. 1. Bey (ω) wird in der Singe. Stimme die 7. in transitu angegeben. (aa) hat die 6. Zu (bb) wird die 4. angegeben/ welche in (cc) re-





solviert wird. Über (dd) giebt die Singe-Stimme die 7. an / desglei-
 chen über (ee). Zu (ff) muß man die quintam perfectam statt des
 6. nehmen (gg) hat ♯ in der Vocal-Stimme. (hh) brauchet 4 ♯/
 weil befandtermassen durch die 6. und 5. in die Cadentz gefallen wird.
 (kk) hat die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ll) hat wie auch (mm) die 6.
 Reg. Gener. 1. welche auch selbst in der Stimme angegeben wird. Zu (m)
 wird Tert. Maj. angegeben; Zu (oo) die 7. wie auch zu (pp) (qq)
 und (rr). (ss) hat die Tert. Min. (tt) Die ♯. Zu (uu) (vv)
 (xx) wird die 7. angegeben/ingleichen (zz). Die Note (a) hat Terr.
 Min. (b) hat ♯. Hiernächst folget das Initial-Thema wieder wobey





also auch die vorigen Signaturen bleiben. Bey (c) wird die 6. ange-





Quei lacci io vuò bac-



ciar che in dolce Servi-



geben/ welche ohne die Reg. 2. Spec. Bey (d) wird die 6. und bey (e) die Tert. Maj. angegeben. Bey (f) aber die 7. und bey (g) die 6.



tu che in dolce servitu Palma m'han





65
 Zu der Note (h) wird ♯. und zu (i) (k) die 43. offigedachtermaße
 fen gegriffen. Bey (l) wird die 6. angegeben. NB. In der nechst-
 6
 folgenden Note, wie auch bey (o) kan der Zierlichkeit halber die 5. ge-
 brauchet werden. Bey (m) wird ♯ angegeben/ bey (n) die 6te, bey
 (p) die Tert. Maj. bey (q) die 43. bey (r) die ♯. welche in der folgen-

ce servitù l'alma m'hancinto.

(q) (x)(s) (r) (u)

den Note (q) als eine 7. liegen bleibt/bis sie Gelegenheit bekommet in der 3ten Note des Tactes unter sich zu resolviren. (s) hat Tert. Maj. über sich. Reg. 6. Gener. §. 32. c. 1. huj. Sect. aus gleicher Raison hat (r)

die Tert. 'min.' (u) braucht offigedachtermassen $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$. Nechst diesen



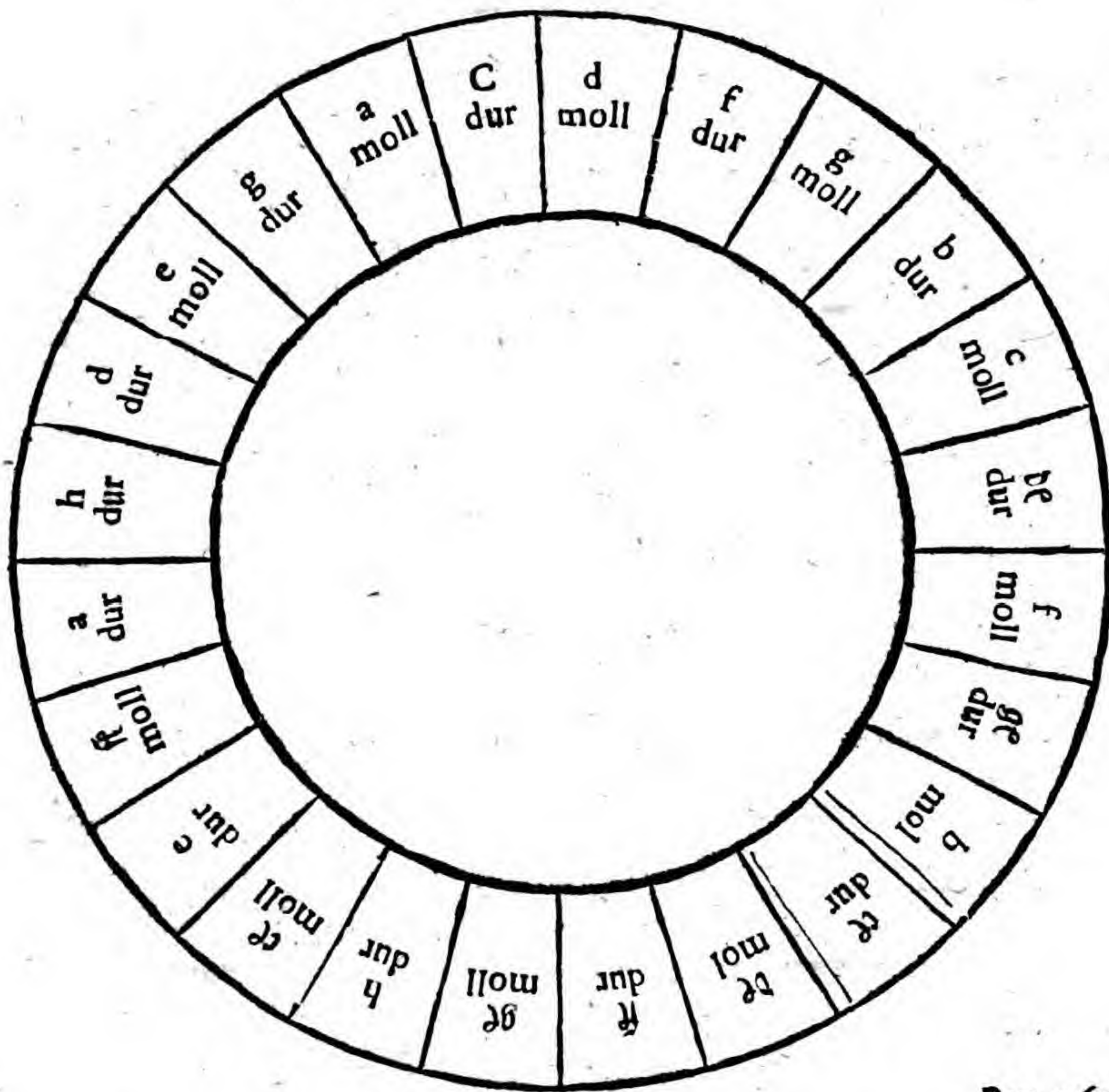
folget die Initial Clausul wiederum / welche ihre vor ige Signaturen be-
hält.

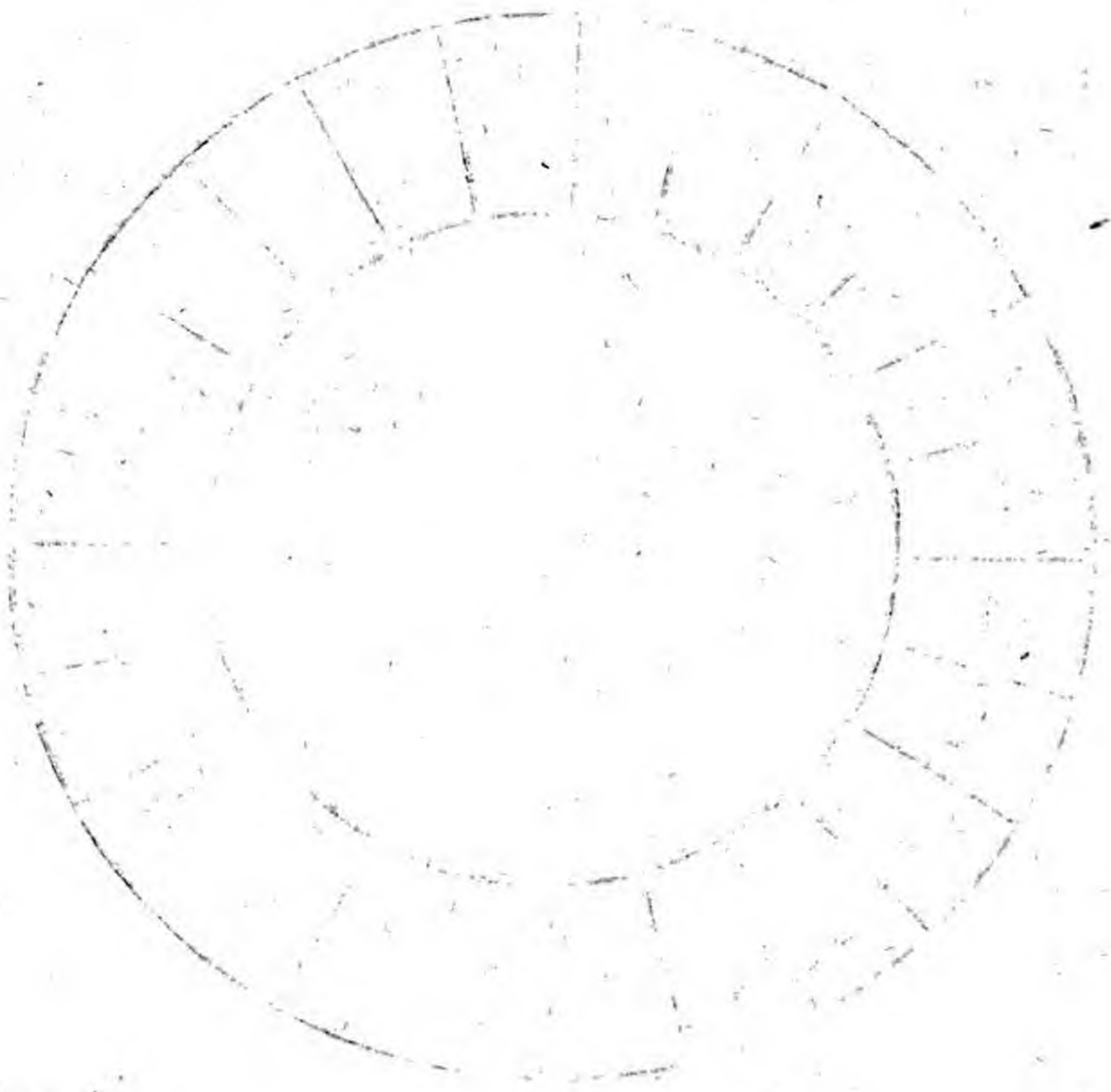
§. §.

Und also wäre die ganze Cantata nach denen gegebenen Principiis resol-
viret. So grossen Nutzen nun / als es einen Scholaren giebt / wenn der
Maitre hinter ihn steht / und ein Cantata nach der andern mit ihm durch-
spielt / und allenthalben sein Raisonnement und Information von denen
Signaturen beifüget : eben diesen Nutz giebet auch die Arbeit dieses Capis-
tels / welche mit dem grössten Nutz eines Lehrbegierigen auch in andern Can-
taten könnte versucht werden / wofern wir nicht die Gelegenheit beschuldi-
get zu werden vermeiden wolten / als suchten wir nur die Blätter die-
ses Buchs zu füllen. Derowegen gehen wir nun
mehr weiter.

DAS

Musicalischer Circul.





Das IV. Capitel.

Von einem Musicalischen Circul, vermit-
teilst welchen aller Tone Eigenschaft/ Verwandtschaft/
Ausschweifung und Veränderung gar leicht zu
erkennen / und sonderlich in Clavier und
Composition nützlich zu ge-
brauchen.

S. 1.

Bisher seynd wir der Perfection des General-Basses ziemlich
nahe getreten. Allein vor diejenigen Musicos und Clavier-
verständigen / welche den Gipffel dieser Kunst zu ersteigen ge-
dencken / setzen wir noch etwas hinzu / welches den Nahmen
eines Arcani Musici gar wohl verdienet ; zumahl wenn man
es recht und mit sonderlichen Vortheil zu gebrauchen weiß.

S. 2.

Es ist nemlich bekandt / daß viel und mancherley Tone in der Music
vorhanden. Wie sie aber einander verwand ? woher sie entspringen ?
und wie ein Ton auf den andern folget / davon ist offte bey vielen altum silen-
tium, ja auch nicht selten bey denjenigen / welche den Nahmen eines Virtuo-
sen und Componisten zu behaupten gedenden.

S. 3.

Was aber dieses vor einen ziemlich hohen Grad der Vollkommenheit
in Musicis ausmache / wenn ein Music-Verständiger und sonderlich ein Ge-
neral-Bassiste (von einem Componisten will ich nicht reden) alle Tone
in der gangen Music also in seiner Gewalt hat / daß er ohne Verlegung des
Gehörs aus einen in den andern vor- und rückwärts gehen / und auf man-
cherley Art mit selbigen spielen kan nach gefallen. Solches wird derjenige
am besten judiciren / welcher in der Composition den Nahmen eines Vir-
tuosen allbereit erworben.

• 8 •

Kf 3

S. 4.

§. 4.

Wir wollen also den Schlüssel zu vielen Musicalischen Geheimnissen beifügen / welchen sich jedweder nach seinen Vermögen zu Nutze machen mag. Und ist es folgendes / ob wohl an sich selbst schlecht aussehendes / Schema :

§. 5.

Des Kircheri Circulus per Quartas oder per Quintas ist nicht unbekandt / vermöge dessen man durch alle Töne oder vielmehr durch das ganze Clavier lauffen / und wieder in demjenigen Ton keimen kan / wo man angefangen hat. Alleine weil wir auf sonst einige Art unsern Circul zu Nutzen suchen ; so haben wir nothwendig alle Tonos intermedios darzu bringen / und solche Ordnung unter denen Tönen machen müssen / wie aus vorhergehenden Schemate zu erschen gewesen.

§. 6.

Dieser Musicalische Circul hat nun alle in der Music vorkommende Töne dergestalt ordentlich an einander geschrencket / gleichwie sie einander insgesammt am nächsten folgen / und verwand seynd. In der Mittel stehet das c. als der leichteste Ton in der Music zur rechten Hand stehen alle diejenigen Töne bis H. dur, welche in das Genus Chromaticum lauffen / oder mit \sharp bezeichnet werden. Zur linken Hand dieses c. aber stehen alle Töne in accurater Ordnung / welche in das Genus Enharmonicum lauffen / oder mit b. bezeichnet werden / und zwar bis B moll, als den kaum annoch gebräuchlich. Ton. daß also die beyden Töne H. dur, und B moll die beyden Extrema von diesen Circul ausmachen. (Jedoch wer Lust hat / kan dem H. dur das g moll und f dur &c. den B moll aber das c dur und d moll &c. an die Seite setzen / jedoch wird der Nutze hiervon schlecht seyn.)

§. 7.

Nun wollen wir z. E. einen Ton aus diesen Circul heraus nehmen nach gefallen / und fragen / was er vor verwandte Töne habe / und wie ein Musicalisches Stück in Neben-Töne ausweichen könne? Soll es c moll seyn / so findet man zur rechten und linken Hand die dem c moll am nächsten verwandte Töne ? nemlich zur rechten Hand stehet B dur, und g moll &c. zur linken d dur, f moll, g dur &c.

§. 8.

S. 8. Dieses seynd also die die nechst-verwandte Töne des c moll, oder der rechte Ambitus dieses Tons. Je weiter man unn von c de moll zur Linken oder Rechten fortgehen will / je weniger seynd dieselben Töne dem c moll verwand. Fast eben wie in Jure von der Linea descendente, descendente und collateralis gelehret wird.

S. 9. Denn ich kan accurat sagen / **B. E.** der Ton g moll ist dem c. de um einen Grad näher verwand / als f. dur; weil dieser um eine distantz weiter dahinten steht. G dur ist zwar c moll sehr weitläufig oder fast gar nicht verwand / weilen so viel Töne intermedii in den Circul gefunden werden: Jedoch ist es comparative zu reden / um 1. Grad näher verwand / als e. moll, oder um 2. Grad näher als d dur, gleichwie es die Ordnung zeigt. Und sofort durch alle Töne.

S. 10. Die Natur des c moll anlangend / so ist solcher Ton mehr Enharmonisch als das g moll, weil es dem einen Extremo Enharmonico nemlich dem B moll um 2. Grad näher lieget. ge moll ist mehr Chromatisch / als g dur, und d dur mehr als e moll, weil die ersten den einen Extremo Chromatio des Circuls nemlich H dur näher liegen / als die Letztern. u. s. f.

S. 11. Jedoch wir möchten bald auf überflüssige scheinende Speculationes gerathen / deswegen muß es allhier genug seyn; damit wir nicht einer Grilensfängerer beschuldiget werden / welche wir doch an andern tadeln wollen / gewiß aber ist daß so unfruchtbar auch gedachte Speculationes dem ersten Ansehen nach scheinen: so viel Nutzen können sie hingegen auch demjenigen in Musica practica und insonderheit in Ausarbeitung Theatralischer Sachen / geben / welcher selbst Hand anlegen und der Sache weiter nachdenken will. Wir wollen also nur noch eine einzige nuzbare Erklärung dieses Circuls hinzu thun.

S. 12. Oben Cap. I. ist eine Tabelle angefüget worden / welche den Ambitum oder die Neben-Töne jedweden Haupt Tons zeigt. Will man aber das Fundament dieser Tabelle wissen / und warum ein jedweder Haupt-Ton

Ton in die gesetzten und nicht in andere Töne ausweichen könne; so suche man die Ursache der Verwandtschaft in obgedachten Circul. Daher von diesen folgende doppelte General-Regel zu merken.

§. 13.

Ein jeder Ton dur (von der 3te hat in nur erwähnten Circul zur rechten Hand seine 3. ordentliche Ausschweifungen/ nemlich die 3te, 5te und 6te zur Linken aber die 2. außerordentlich nemlich 2de und 4te. Hingegen jedweder Ton moll (der Tertie) hat zur linken Hand drey gewöhnliche Ausschweifungen nemlich die 3te, 4te und 6te; zur Rechten aber die übrigen zwey/ nemlich 7ma und 5te.

§. 14.

3. E. Man will wissen/ wie weit das g dur könne ausweichen/ oder welches seine nächstverwandte Neben-Töne seynd? Suche in dem Circul g dur; so findestu zur rechten Hand e moll, d dur und h. moll, welches die 3. ordentlichen Ausschweifungen seynd/ nemlich 6te, 5te und 3te, zur linken Hand stehet a. moll, und c dur; welche die zwey außerordentlichen Digressiones seynd/ nemlich die 2da und 4ta. Und so mit allen Tönen dur.

§. 15.

Gleichergestalt mit denen Tönen moll, wenn man 3. E. wissen/ wie weit das c moll könne ausweichen/ oder was es vor verwandte Neben-Töne habe? So suche in dem Circul c moll, so findestu zur linken Hand de dur, f moll, und ge dur; als die 3tia, 4ta und 6ta; zur Rechten aber B. dur und g moll, als die 7ma und 5te. Welches in allen Tönen moll also angehet.

§. 16.

Nachdem wir nun also die Natur und Art dieses Circuls, so viel zu unsern propos allhier nöthig/ genugsam beschrieben zu haben vermeinen/ so wollen wir nur generaliter und zu weiterer Überlegung nunmehr zeigen/ worinnen gedachtes Schema seinen Nuß und gute Dienste erweisen könne?

§. 17.

Nemlich/ gleichwie dessen vortheilhafteige wahre Erkenntnis zur Perfection eines Music-Verständigen überhaupt sehr viel contribuiret: also und insonderheit nußt dieser Musicalische Circul

I. In General-Basse.

§. 18.

§. 18.

Denn es ist oben allbereit gesagt worden / daß derjenige / welcher den General-Bass ohne Signaturen vollkommen erlernen wolle / sonderlich den Ambitum und die Gränzen jedweden Tons wissen müsse / damit er desto eher das Changement der Tone abmercken/und also die gehörigen Signaturen ohne Fehler desto eher appliciren könne. Wiederhole anhero/was c. 1. §. 49. usque §. 54. gesagt worden.

§. 19.

Aus gleichen Ursachen dienet dieser Circul

II. Zum Accompagnement des Recitativs; oder vielmehr und mit einen Worte: zu Accompagnirung einer ganzen Opera.

§. 20.

Denn gleichwie das Recitativ als ein ungebundner / ob wohl nichts destoweniger künstlicher Stylus die Tone mehr als alle andere Musiquen changirt, und gleichsam alle Augenblick selbige gang ungleich verwirft: Also ist hingegen leicht zu erwegen / daß derjenige ungewisse Accompaniste wenig Extemporantè haben wird / welcher mit seinen Clavier noch nicht so weit einig worden ist / daß er mit dem Componisten bald in diesen bald in einen gang contrairen Tone ohne Anstoß erscheinen könne. So wenig aber als solches ohne Erkänntnis seines Claviers, und derselben vielerley Tone geschehen kan: so vortheilhaftig kan man hingegen zu solcher Perfection gelangen/durch genaue Erkänntnis und rechten Gebrauch dieses Circuls.

§. 21.

Selbiger erweist nun auch sonderlich seine Dienste.

III. Zu præludiren bey jedweden Instrument.

§. 22.

Ein Anfänger spielt nur im Præludiren in die nechst angelegenen Tone dieses Circuls, wenn er sich zuvor einen Haupt-Ton ausersehen/aus welchen er præludiren will; und ist also versichert / daß er nicht aus dem Tone fallen / oder sich verirren könne; gleichwie auch wohl nicht selten in Kirchen-Præludiren manchen ein Unglück wiederfähret.

§. 23.

Wer aber in der Music etwas mehr allbereit gewiegt ist / der kan sich unterstehen / vermittelt dieses Ciculs alle Tone und das ganze Clavier rück- und vorwärts ohne Verlegung des Gehöres durchzuspielen ; und darff sich nicht befürchten / daß er sich nicht wieder aus dem Hause finden könne.

§. 24.

Denn wenn er nur den Terminum à quo , ich meine den Ton worinnen er anfängt zu præludiren / sich in den Circul auferstehet ; und hiernächst den Terminum ad quem, oder den Ton wohin er will / so stehen ihm die Toni intermedii gleich vor denen Augen / durch welche er passiren muß. Und also ist es unmöglich / daß man fehlen kan. Wobey jedoch ein vor alle mahl zu mercken / daß man bey Durchpassirung der Tone nicht eben nothwendig von Ton zu Tone, wie sie in Circul auf einander folgen/gehen muß / sondern man kan ohne Verlegung des Gehörs jederzeit einen / selten aber oder doch sehr behutsam / zwey Tone überspringen.

§. 25.

Zum Exempel / ich will aus A moll ins A dur gehen / so könnte ich zwar die Tonos intermedios g dur, e moll, d dur und H mol wie sie in Circul folgen / nach der Reihe durchwandern : Allein ich kan auch Mühe ersparen / und gleich aus den A moll ins e moll, von diesen ins H mol und also den ins A ♯ marchiren / oder ich kan auch aus den A moll erstlich in g dur, von diesen gleich ins d dur, und von hier also ins A ♯ durch lauter Quinten gehen.

§. 26.

Wie viel Vortheil aber solches schaffen könne / sonderlich einen Liebhaber künstlicher Fantasien beliebter Expressionen schöner Durezzen und Dissonantien : auf seinen Instrument, solches mögen andere selbst nachdenken.

§. 27.

Wir gehen weiter / und sagen / daß dieser Circul einen Anfänger sehr grossen Nutzen gebe

IV. In Componiren.

§. 28.

Hievon aber viel zu sagen / wäre mehr überflüssig als nothwendig.
Denn

Denn allen was oben von Observirung der ausweichenden Töne, von dem Recitativ, und von præludiren gesagt worden; kan man mit leichter Mühe allhier appliciren. Und wer capabel ist/ accurat zu observiren bey seinen Accompagnement, wie ein Componiste mit seiner Composition verfahren/ der kan es leicht selbst versuchen. Insonderheit ist extempore præludiren (wovon letzters gedacht worden) und Componiren allhier fast einerley.

§. 29.

Wiewohl wir haben voriko ohne dis nicht mit der Composition, sondern mit dem General-Bass zu thun / und also wollen wir schliessen / wenn wir zuvorher noch dieses einzige erinnert / daß bey Erkänntniß dieses Circuls auch die Alten und ohne dis fast nicht mehr gebräuchliche Modi Musici gang und gar wegsollen; als welche ohne diß Geschwister, Kinder seynd mit den Darapti, Datifi, Bocardo und übrigen Herrn Spießgesellen in der alten Logica.

§. 30.

Kan übrigens ein Lehrbegieriger sich dieses Capitol noch weiter zu Nutzen machen/ so muß man ihm den Vortheil gönnen.

Das V. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico, oder wie man nunmehr sich selbst helfen / und die Perfection in General - Bass suchen müsse.

§. 1.



Ersten Theil dieses Buchs wurde das letzte Capitel dahin angewendet/daß man sonderlich Gelegenheit geben wolte / die vorherbeschriebenen Regeln in ein richtiges Exercitium zu bringen. Und in diesen Theile wird dergleichen Mühe zumahl bey solchen vor Lehrbegierige etwas schwehere Materien/auch nicht vergebens seyn.

§. 2.

Wir wollen daher ein unmaßgebliches Consilium besetzen/ wie die

in diesen Theile enthaltene Lehren besser ins Exercitium können gebracht werden. Hat es aber jemand durch seinen Fleiß dahin gebracht / daß er dieses Capitel zu lesen / vor unnöthig erachtet: so bleibet es vor diejenigen übrig / welche sich noch einiges Rathes hieraus zu erhohlen gedencken.

§. 3.

Bei genauer Überlegung aber / wie das bißherige wohl zu exerciren; so muß ein Anfahender vor allen Dingen dahin trachten / daß er bey jedwedem Tone die natürliche Lage der Signaturen vermittelst der c. 1. §. 40-42. gesetzten Schematum sich recht vollkommen bekand mache / und solcher Gestalt das Naturell einer wohlklingenden Harmonie erforschen lerne. Solches aber desto besser zu befördern / so wollen wir alhier denen Lehrbegierigen noch etwas vorarbeiten / und zwey Haupt-Exempel setzen / deren das erste aus dem c dur, das andere aller aus den A moll gesetzet / wie unten folgen wird.

§. 4.

Das erste führet allein die Special-Regeln bey sich / welche nach den c. 1. §. 41. befindlichen Schemate in allen Tönen dur zu observiren seynd. Und weilen wir es durch alle Töne dur transponiren / so kan es nicht fehlen / es müssen gedachte Schemata aus dem dur wohl in das Gedächtniß geprägt werden.

§. 5.

Das andere aus dem A moll, führet hingegen allein die Regeln bey sich / welche nach den c. 1. §. eodem befindl. Schemate in allen Tönen moll zu observiren seynd. Und weilen solches gleich vorigen durch alle Töne moll transportiret wird / so ist gleicher Vortheil mit vorigen zu hoffen.

§. 6.

Das erstere Exempel ist also folgendes / welches man fleißig nach denen darunter gesetzten Annotatis exerciren kan.



Das Stück ist aus dem c dur gesetzt ; folgar hat die Note unter
 (a) (b) (c) die 6te natürlich über sich Reg. Special. 2. §. 36. c. 1. Se-
 ction hujus bey dem (d) changirt der Ton durch das ff in das g dur,
 nach der bekanten Regel ; also haben (e) (g) (i) (l) das \sharp oder Tert.
 dur über sich Reg. L. spec. §. 35. c. 1. Sect. hujus hingegen (d) (f) (h) (k)
 43
 31 3 bat

hat die G. über sich. Nach obiger Reg. 2. spec. bey (m) wird wieder das f verlassen und also c dur wieder ergriffen/ folgar hat (n) die G. über sich/ nach nur gedachter Reg. 2. spec. Bey (o) zeigt sich daß durch das neu-vorkommende b. das c. verlassen/ und in das f changirt wird/ folgar hat (p) (q) (r) (s) (t) die Gte über sich nach offtedachter Reg. 2. spec. Bey (u) wird durch Ergreifung des vorigen Semit. h. das c dur wieder ergriffen/ folgar hat (vv) wieder h. und nicht b. hingegen (x) (y) (z) haben wiederum die G. nach vielgedachter Regular-Special.

§. 7.

Ist solches Exempel mit Gleiß exerciret worden / so transponiret man dieses ins g dur. Gleichwie nun also die Signaturen immer einrley bleiben/ und nichts als der Ton verändert wird; also wird das Exercitium desto leichter fallen.





Die Noten unter (a) (b) (c) hat natürlich die 6te über sich. Reg. 2. spec. §. 36. c. 1. Sect. hujus bey den (d) changirt der Ton durch *ce*. in das *d* dur nach der befandren Regel; also haben (e) (g) (i) (l) das 6te oder Tert. Maj. über sich: Reg. 1. spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. hingegen (d) (f) (h) (k) haben die 6. über sich nach obiger Reg. 6. Special. bey (m) wird das *ce* wieder verlassen/ und also *g* dur wieder ergriffen/ folgar hat (n) die 6. über sich/ nach nur gedachter Reg. 2. special. Bey (o) zeigt sich daß durch das neu-vorkommende *f*. das *g* dur verlassen / und in das *c* dur changirt, folgar wird (p) (q) (r) (s) (t) die 6. über sich haben nach offgedachter Reg. 2. spec. Bey (u) wird durch Ergreifung des vorigen Semitonii *ff*. das *g* dur wieder ergriffen; folgar hat (vv) wieder *ff*. und nicht *f*. hingegen (x) (y) (z) haben wiederum die 6te, nach vielgedachter Regul. 2. Special.

§. 8.

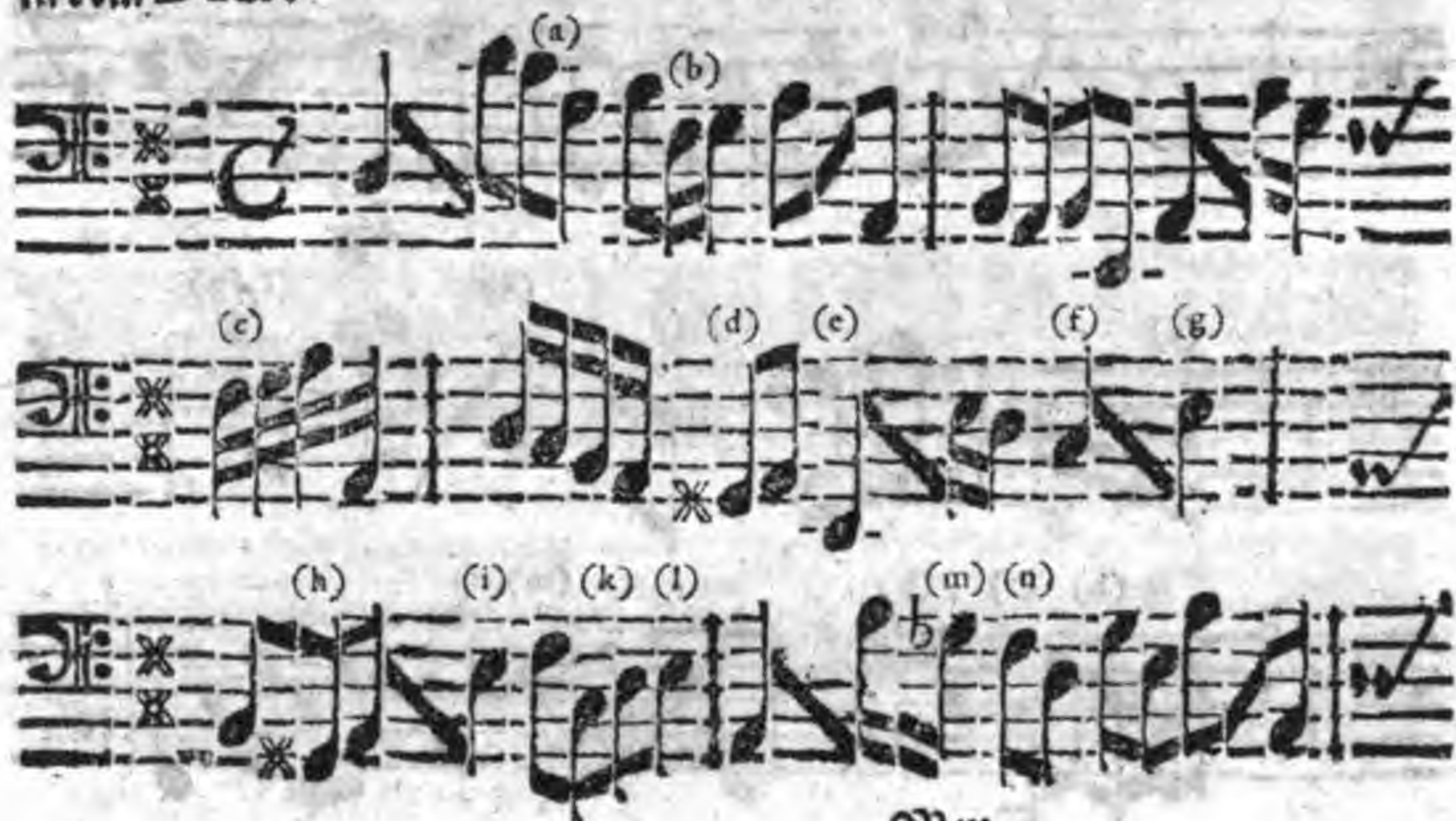
Nunmehr transponiret man dieses Exempel ins *F* dur, da denn die Signaturen einmahl wie das andere bleiben.



Die Noten unter (a) (b) (c) hat natürlich die 6. über sich. Reg. 2. spec. §. 36. c. 1. sect. hujus. Bey den (d) changirt der Ton durch das h. in das c dur nach der bekandten Regel. Also haben (e) (g) (i) (l) das * oder Tert. Maj. über sich Reg. 1. spec. §. 35. c. 1. sect. huj. hingegen (d) (f) (h) (k) haben die 6. über sich / nach obiger Reg. 6. special. bey (m) wird das h wieder verlassen / und also F dur wieder ergriffen / folgar hat (n) die 6. über sich / nach nur gedachter Reg. 2. spec. Bey (o) zeigt sich das durch das neu vorkommende de des F dur verlassen / und in das B. changirt wird / folgar wird (p) (q) (r) (s) (t) die 6. über sich haben nach offtgedachter Reg. 2. spec. Bey (u) wird durch Ergreifung des vorigen Semitonii e. f dur wieder ergriffen / folgar hat (vv) wieder e und nicht de. Hingegen (x) (y) (z) haben wiederum die 6te / nach vielgedachter Reg. 2. special.

§. 9.

Und auf diese Art bleiben die gewöhnliche Signaturen durch alle Töne dur; Darum wollen wir die Blätter mit denen einerley wiederhohltten Remarquen nicht anfüllen / sondern nur die Transposition der übrigen Töne dur hierbey setzen; Die Signaturen wird man schon selbst nunmehr beobachten / und exerciren können; Man übet also obiges Exempel auch in dem D dur:

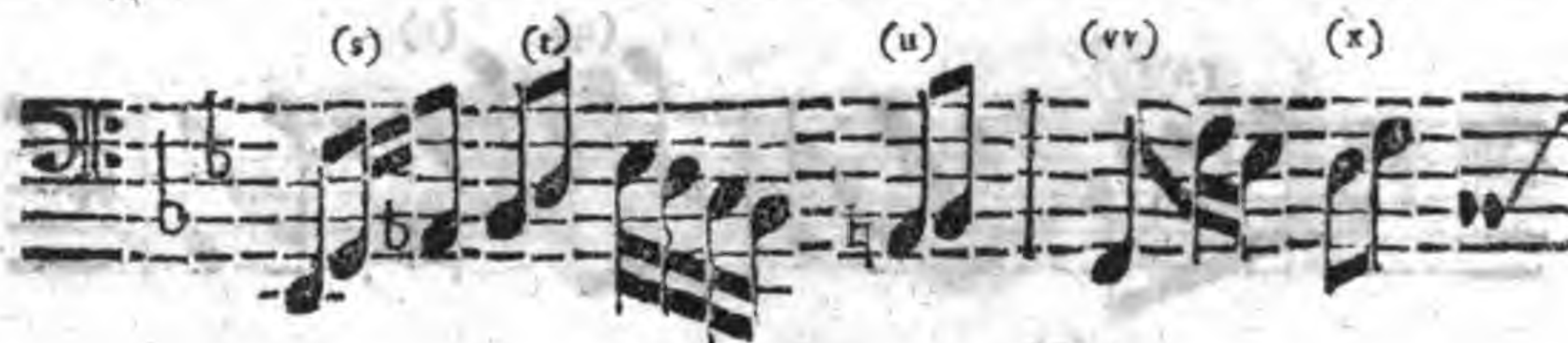




§. 10.

Gerne in B. dur transponirt/so steht es also:





S. 11.

Die Signaturen bleiben in diesen / wie in vorigen allen; und also/ wenn solches exerciret / gehet man weiter / und macht sich die gewöhnlichen Signaturen auch in A dur bekandt; also:



M m 2



§. 12.

Endlich versuchet man es auch in den etwas schwehrrn Töne aus dem e dur, da denn der Sitz der natürlichen Signaturen vor wie nach bleibet ob es gleich etwas mehr Mühe giebet / selbigen accurat in das Exercitium zubringen :



The image shows five staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above and below the staves are numerous letter labels in parentheses, some of which are repeated across different staves. The labels include: (c), (d), (e), (f)(g), (b), (i), (k), (l), (m)(n), (o)(p), (q), (r), (s), (t), (u), (vv), (x), (y), and (z). The handwriting is in a historical style, typical of 18th-century musical manuscripts.

§. 13.

Man könnte solches noch in das *de* dur transponiren; wer es aber ja hierinnen exerciren will/der schreibe statt der *♯* in das *h.* *e.* und *a.* ein *b.* voran/ so ist die Transposition fertig.

§. 14.

Dieses waren nun die Regeln oder die Schemata, wie sie in denen Tönen dur harmonisch lauten. Nunmehr müssen wir auff gleiche Art diejenige Regeln exerciren / welche in allen Tönen moll in acht zu nehmen seynd / nach denen Schematibus c. I. §. 40. und 42. Es kan also folgendes Exempel dienen:

(a) (b) (c) (d) (e)(f) (g) (h) (i)

(k)(l) (m) (n)(o) (p) ✱ (q)(r) (s)

(t) (u) (v) (x) (y)(z) (a)(b) (c)

(e) (f)(g) (h)(i)(k) (l) (m)

The musical exercises are written on four staves. Each staff begins with a G-clef and a C-clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Some notes are marked with a ✱ symbol. The exercises are labeled with letters in parentheses, some of which are grouped together. The first staff has labels (a) through (i). The second staff has labels (k)(l) through (s). The third staff has labels (t) through (c). The fourth staff has labels (e) through (μ). The exercises are arranged in a sequence that demonstrates various harmonic principles.

Es ist dieses aus dem A moll gesetzt; und also hat (a) (c) (d) (g) das * oder Tert. dur über sich Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. hujus Sect. Hingegen (b) (e) (h) hat die 6te. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (f) hat die 6. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. Bey (i) changirt der vorige Ton durch das c in das d moll, und also hat (k) (n) die Tert. maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Hingegen (l) (p) haben die 6. Reg. 2. Spec. dicta. (m) hat die Tert. minor, oder ein b. über sich. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. (o) hat 6. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. In 4ten Tacte dieses Exempels ist über der 3ten Note e ein * mit Gleiß geschrieben / gleich als wäre in der Singe-Stimme das ge als * zu e. angegeben worden. Solches * nun weist / daß das d moll wieder verlassen / und zurück in a moll gegangen wird. Folgar (q) die 6. über sich nach der oft allegirten Reg. 2. Spec. Bey (s) weist das Semitonium de / daß der Ton gleich wieder in e moll aus dem a. changiret / folgar haben (t) (vv) (y) und (ß) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. (u) (x) (α) (γ) aber haben das * über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. das (z) hat 6 über sich. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. Bey den (ε) zeigt das neue Semitonium ge / daß der vorige Ton wieder in a. changirt; folgar hat (ζ) und (κ) die 6 über sich. Reg. 3. Spec. supra allegat. (ι) (η) (ι) (λ) haben die 6. Reg. 2. Spec. allegat. Das (θ) und (μ) haben * über sich. Reg. 1. Spec. allegata.

§. 15.

Ist dieses Exempel mit Gleiß exerciret worden / so transponiret man solches in d moll; und bedencket / daß eben die vorigen Signaturen bleiben / und nichts als der Ton verändert wird; dahero auch die unten folgenden Marquen einerley bleiben:



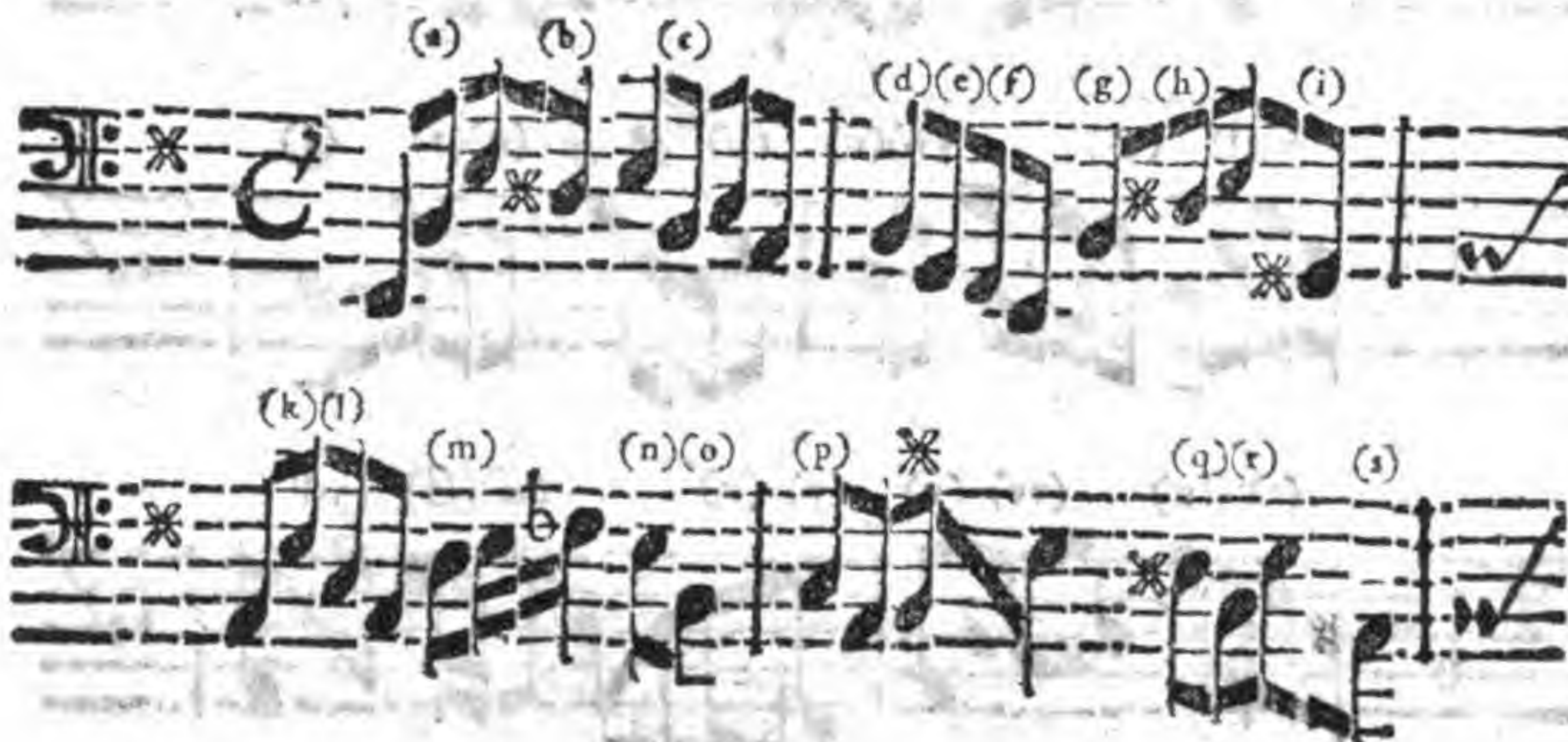


Die Noten (a) (c) (d) (g) haben # oder Tert. dur über sich /
 Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. Hingegen (b) (e) (h) haben
 die 6te. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (f) hat die 6. Reg. 3.
 Spec. §. 37. c. 1. Bey (i) changirt der vorige Ton durch das ff in
 g moll, und also hat (k) die Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35.
 c. 1. Hingegen (l) (p) haben die 6. Reg. 2. Spec. dictâ.
 (m) hingegen hat die Tert. minor, oder ein b. über sich. Reg. 4.
 Spec. §. 38. c. 1. (o) hat f. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. In 4ten
 Tacte dieses Exempels ist über der 3ten Note a ein # mit Gleiß geschrie-
 ben / gleich als wäre in der Singe-Stimme das ce als # zu a angegeben
 worden.

worden. Solches * nun weisset / daß das g moll wieder verlassen / und zurück in d moll gegangen wird. Folgar hat (q) die 6. über sich nach der oft allegirten Reg. 2. Spec. (r) aber hat das * über sich nach der oft allegirten Reg. 1. Spec. Bey (s) weist das Semitonium ge / daß der Ton gleich wieder in a moll aus dem d moll changirt, folgar haben (t) (vv) (y) und (β) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. (u) (x) (α) (γ) aber haben das * über sich Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Das (ζ) hat 6 über sich. Reg. 3. Spec. §. 35. c. 1. Bey dem (ε) zeigt das neue Semitonium ee / daß der vorige Ton wieder in d changirt, folgar hat (ζ) und (κ) die 6 über sich / Reg. 3. Spec. supra allegat. (ε) (η) (ι) (λ) haben die 6. Reg. 2. Spec. allegat. Das (θ) und (μ) haben * über sich Reg. 1. Spec. allegat.

§. 16.

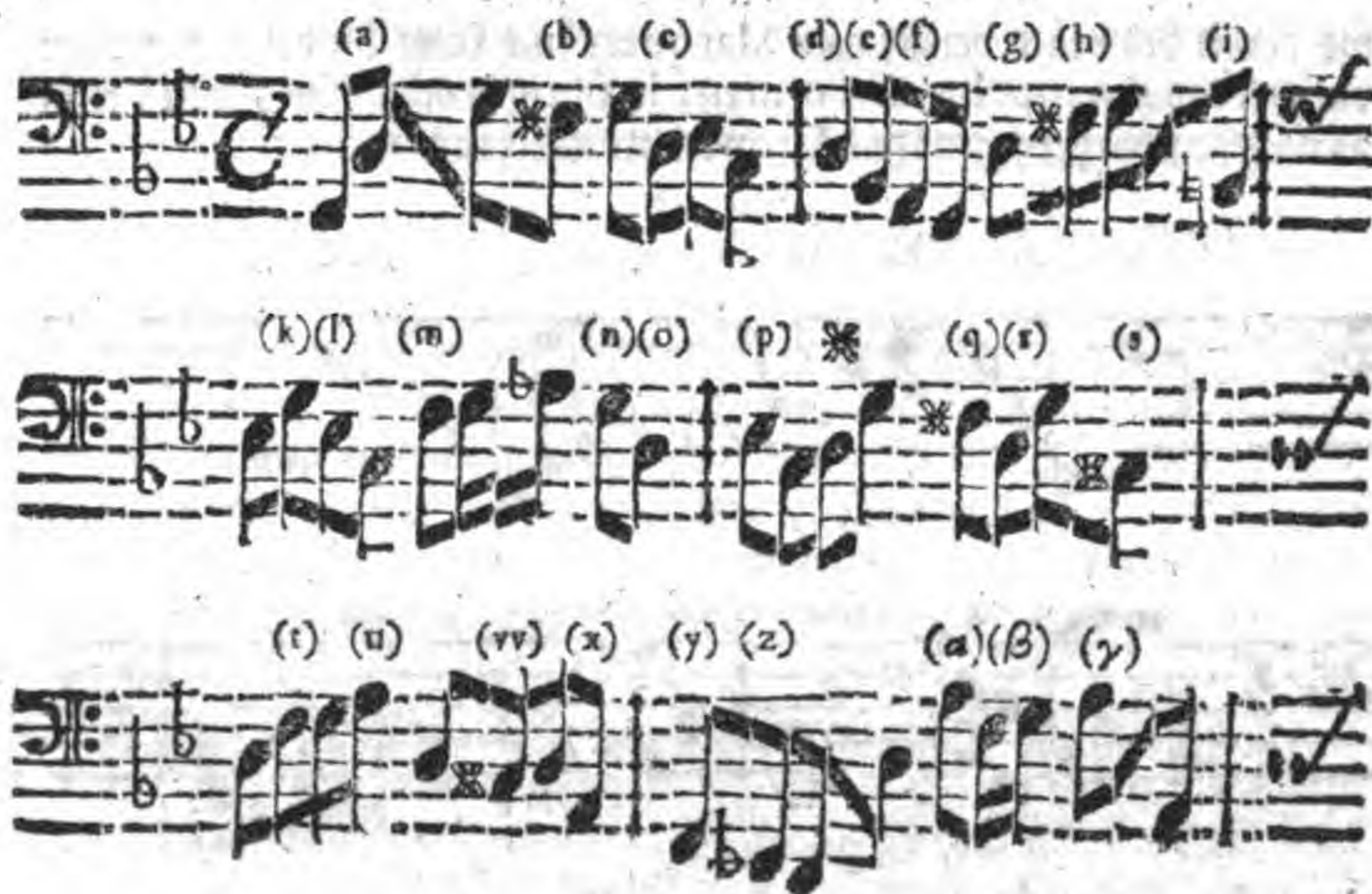
Nunmehr transponiret man solches auch in E moll, und weil es durchgehends in allen transponirten Exempeln mit denen Signaturen / und denen deswegen benegesteten Marquen eine Leyer bleibet / so wollen wir bloß das Exempel transponiren; in übrigen mag man sich in Nothfall nach den vorhergehenden Marquen mutatis mutandis richten:





S. 17.

Nach diesen Exercitio fällt die Transposition in das g moll, und
siehet also:





§. 18.

Wollten wir nun gleich die Transpositiones aus denen noch übrigen Tönen moll beysügen; so ist es doch ein Werck / welches ein Lehr-Begieriger selbst verrichten kan. Derowegen mag er dieses Exempel noch transponiren in H moll: Hernach in c moll und f moll. Endlich auch noch wohl in Fc moll.

§. 19.

Nach diesen Exercitio kan man bedürffenden Falls das c. 1. §. 48. huj. Sect. ausgeführte Exempel einen Lehr-Begierigen vorlegen / und selbiges gleichfalls durch etliche Töne transponiren. Denn in selbigen seynd wieder die Gewohnheit vorhergehender Exempel die Töne dur und moll vermengt; und muß man also das Judicium desto accurater dabey brauchen / welches denn ohne Nutzen nicht abgehen kan.

§. 20.

Und hierinnen bestehet also fast das meiste und nutzbarste Exercitium practicum, deren in diesen Theil vorgeschriebenen Regeln. Nechst diesen aber ist eine nützliche Arbeit / wenn man sich c. 1. §. 3. befindliche Tabelle, oder den in vorhergehenden Capite befindlichen Circul durch eigene Speculationes, oder durch einen öfftern Versuch auff den Clavier oder andern Instrument dergestalt exprimire; daß man das Change-ment der Töne täglich accurater lerne judiciren. Hiervon aber ein eignes Exercitium vorzuschreiben / leidet die Materie nicht.

§. 21.

Nechst diesen kan drittens ein Lehrbegieriger dieser Kunst seine Profectus selbst überlegen / ob er sich secur wisse / oder vielmehr nöthig habe / c. 3. mit Marquen bezeichnete Cantata vor sich zu nehmen / und auff einen à partem Bogen nach Anleitung der darunter stehenden Remarquen die Signatu-

284 Von nützl. Exercitio Practico, und Perfection im General-Bass.

ren drüber zu zeichnen / welche er hernach nach der Ordnung durchgehen / und allenthalben die Raison, warum diese oder jene Signatur alhier stehen müsse / sich wohl imprimiren kan.

§. 22.

Es ist auch niemanden verwehret / daß er gedachte Cantata zu seinen Nutzen in einen und den andern Ton transponire / und hie durch sich von neuen klaren Exempel vorstelle / wie die Signaturen niemahls / sondern allein der Ton changire.

§. 23.

Endlich aber und zuletzt / muß ein Lehr-Begieriger / so lange er sich nicht capabel befindet / eine Cantata oder General-Bass extempore zu accompagniren / ein und die andere Cantata vor sich nehmen / und die Signaturen nach denen gegebenen dreym Principiis, nemlich aus der Singe-Stimme / denen gegebenen General- und drittens aus denen Special-Regeln zusammen raffen; selbige allensfalls drüber schreiben / und solcher Gestalt durch eigenen Fleiß sich täglich in der Perfection höher schwingen.

§. 24.

Und auff solche Art kan auch ein Maitre mit seinen Scholaren desto glücklicher avanciren. Wird nun dieser unmaßgebliche Rath / and sonst alles / was in vorstehenden Blättern geschrieben worden / fleißig angenommen / und wohl exerciret: so wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit eines Lehr-Begierigen ohne Zweifel mit besondern Vortheil erlangen /
ein erwünschtes

E N D E.

